Die Kirchenkompositionen und weltlichen Kantaten Reinhard Keisers (1674—1739)

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Berlin

Von

RICHARD PETZOLDT

aus Plauen i. V.

Tag der mündlichen Prüfung: 1. Juni 1933

Tag der Promotion: 16. Oktober 1935

19 NOLTE 35

DISSERTATIONS-VERLAG G. H. NOLTE DÜSSELDORF

427

Referenten:
Prof. Dr. Arnold Schering
Prof. Dr. Georg Schünemann

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

MEINER MUTTER

ÜBERBLICK.

A. Reinhard Keiser im Hamburger Musikleben des beginnenden 18. Jahrhunderts 1

B. Keisers geistliche Werke

I. Passionen 10

II. Oratorien 32

III. Kleinere Kirchenkompositionen 37

C. Keisers weltliche Kantaten 42

Anmerkungen 70

Literatur 79

Notenbeispiele

A. REINHARD KEISER IM HAMBURGER MUSIKLEBEN DES BEGINNENDEN 18. JAHRHUNDERTS.

Lebendig und bunt tritt uns das Hamburger Musikleben um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert vor Augen. Den Stempel drückte ihm die seit 1678 bestehende Oper am Gänsemarkt, die erste stehende private Opernbühne Deutschlands, auf, und man kann sich den großen Eindruck vorstellen, der von diesem Unternehmen auf die gesamte Musik der Stadt ausging. Johann Sigismund Kusser[1]) hatte die Oper durch straffe Bühnenerziehung der Sänger und Instrumentisten, durch eigene Werke und durch einen sich auf Steffani und die Franzosen stützenden Spielplan ein eigenes Gepräge gegeben, nach ihm war Reinhard Keiser[2]) ihr unbestrittener Führer. Neben ihm treten Mattheson[3]), Bronner[4]), Bruns[5]), Graupner[6]), Schieferdecker[7]) und der junge Händel nur zeitweilig hervor. Neben dem Praktiker Keiser beginnt dann im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts Mattheson durch eine große Anzahl, heute für die Beurteilung und Erfassung seines Zeitalters noch höchst wichtiger schriftstellerischer Werke als „musikalischer Diktator" Hamburgs zu wirken.

Man hat sich seit Lindner[8]) noch nicht recht von einer einseitigen Betrachtung der Hamburger Oper frei gemacht, die hauptsächlich von den Texten, besonders von den dichterisch weniger gelungenen Libretti ausgeht. Dieses Vorgehen wird verständlich, wenn man bedenkt, daß nur ein Bruchteil der Partituren auf uns gekommen ist, (von Keisers ca. 120 Opern sind etwa 90 verloren) Textbücher dagegen in reicher Zahl erhalten sind. Die Librettisten König, Hunold, Postel, Feind, Feustking usw. hatten eine merkwürdige Buntheit der Opernszene geschaffen: man begegnet einem Stoffkreis, der von biblischer Historie über griechische und römische bis zu zeitgenössischer Geschichte und zur Lokalposse reichte, seltener trifft man auf durchgeführte, straff gezeichnete Charaktere. Wenigstens die Durchschnittsarbeiten bleiben an der Oberfläche haften, die Probleme und Situationen sind typisch und gleichen sich häufig. Dem Geschmack der großen Menge kam man durch einen etwas derb-naturalistischen Darstellungsstil entgegen, da vor allem die lustige Person in diesen Stücken nicht fehlen durfte. Oft steigerte sich dieser Naturalismus allerdings geradezu zu sadistischen Scheußlichkeiten, und es ist bewiesen, daß gerade solche Szenen (z. B. das Heruntersäbeln der Köpfe von Gefangenen oder das bei einer Selbstentleibung recht kräftig aus einer unter dem Wams verborgenen Schweinsblase spritzende Blut) beim Publikum den größten Anklang fanden. Es ist klar, daß diese Seite des etwas verwilderten Operngeschmacks auch

auf andere Gattungen abfärbte und wir werden besonders bei der Betrachtung der Hamburger Passion Szenen finden, die ihre Abstammung von der Bühne nicht verleugnen: Christus mußte affektvoll weinen und klagen, Judas und Petrus sich roh verfluchen und alle drastisch und genau beschriebenen Qualen der Hölle auf sich herabwünschen. Es kann keine Frage sein, daß zu den erwähnten negativen Fakten der Textbücher noch erhebliche Positiva hinzugetreten sein müssen, wenn man eine Erklärung für die Tatsache sucht, daß das Hamburger Unternehmen doch immerhin für 70 Jahre auch in hohen und höchsten Kreisen nicht nur Hamburgs allein Interesse und Wertschätzung finden konnte. Vermutlich schätzt man bisher doch die Rolle der Musik zu gering ein. Typische Situationen wurden durch immer neue, abwechslungsreiche musikalische Künste gehoben, Textstellen, die heute ungeschliffen und grob wirken, hat die Musik in eine Sphäre versetzt, die es auch dem anspruchsvolleren und kritischen Publikum erlaubte, Freude daran zu haben, feine, parodistische Musik schwächte den Eindruck roher Komik ab.

Aus mancherlei Berichten [9]) kennen wir die große Rolle, die in Hamburg neben der Oper den öffentlichen Konzerten zukam. Zwar waren die Konzerte des von Matthias Weckmann gegründeten und von Christoph Bernhard weitergeführten „Collegium musicum“ [10]) schon 1674 eingegangen, und erst Telemann nahm die abgerissene Tradition, die er zu den ersten ständigen öffentlichen Konzerten gegen Entgelt ausbaute, wieder auf. Diese Veranstaltungen, die im Drillhause, der 1672 für die städtische Bürgerwache erbauten Exerzierhalle, stattfanden, gehören jedoch einer späteren Zeit an, und Telemann führte in ihnen kaum noch Werke auf, die im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu nennen sein werden. Seine eigene emsige Feder deckte mit Leichtigkeit den Bedarf an Oratorien, Kantaten und Konzerten, sodaß er überhaupt nur selten fremde Werke zu Gehör brachte. In früherer Zeit war es, wie in der Oper, Reinhard Keiser, der in eigenen und in von reichen Patriziern oder fremden Würdenträgern veranstalteten Konzerten den Ton angab. Plastisch schildert Mattheson [11]) die beim kaiserlichen Gesandten v. Eckgh veranstalteten Konzerte, die stets „mit großer Pracht und Herrlichkeit“ gehalten wurden. Etwa in Hamburg anwesende fremde Fürstlichkeiten [12]) (Mattheson schreibt: „Es wohnten den Versammlungen biswei-len 3. oder 4. Fürsten mit bey“), Gesandte aller Herren Länder, kurz, alles was zu den Spitzen der Gesellschaft gehörte [13]), pflegte sich bei diesen Veranstaltungen einzustellen, die stets mit Festschmaus und Tanz beschlossen wurden, wobei sich Keiser, nach Matthesons Bericht „mehr als ein Cavallier, denn als Musicus“ aufführte. Leider sind wir über die Programme dieser Konzerte nur auf Vermutungen angewiesen. Eine besondere Rolle mögen wohl die Vokaldarbietungen gespielt haben: also etwa von den Operisten gesungene Arien aus den jeweils neuen Opern und vor allem eigens für diese Festlichkeiten komponierte Kantaten. Sicherlich war es eine hohe Ehre für einheimische und durchreisende Virtuosen, bei diesen Aufführungen mit-

wirken zu dürfen. Mattheson berichtet uns jedenfalls: „Die Conradin, die Rischmüllerin, die Schoberin, und alles was nur am geschicktesten zu finden war, konnte man daselbst sehen und hören". Selbständige größere Orchesterwerke sind merkwürdigerweise nur selten erwähnt. Man wird Tänze aus den Opern oder auch Tanzsuiten gespielt haben, wie sie etwa Kusser [14]) unter Anlehnung an den französischen Geschmack geschrieben hatte. Auch Mattheson spricht von einer „Menge Ouvertüren" [15]), die er eigens für diese Zwecke komponiert habe. Erhalten ist nur eine groß angelegte Ouvertüre von Keiser, die später für die Oper „Nebukadnezar" verwandt worden ist [16]), deren ursprüngliches, später überklebtes Titelblatt die Aufschrift „Concerto" zeigt. Allerdings ist, nach der Faktur zur urteilen, nicht ausgeschlossen, daß dieses „Concerto" von Telemann stammt, der es bei Gelegenheit einer späteren Wiederaufnahme der Keiserschen Oper dieser vorangestellt haben könnte.

Von Keisers instrumentaler Kammermusik sind nur etliche Flötenwerke erhalten [17]). Mattheson erwähnt noch für den Grafen von Dernath komponierte Stücke für Oboe [18]), die aber leider ebenso wie die für Stuttgart geschaffenen, schon in ihrer Besetzung originellen beiden Suiten für 8 Fagotte [19]) verschollen sind. Eine angekündigte „Württembergische Kammermusik", ist wohl ebensowenig wie die „Kgl. dänische Kammermusik", die Fétis fälschlich unter den erhaltenen Manuskripten Keisers aufzählt [20]), ausgeführt worden. Mattheson kündigte dieses Werk zwar in der „Critica Musica" an: „Der Herr Capellmeister aber ist / neben diesen / auch noch in Willens / mit dem ehisten ein neues / gedrucktes Werk / Die Königl. Dänische Kammermusik / betitelt / ans Licht zu stellen" [21]), muß aber später in der „Ehrenpforte" bekennen: „Was aber die Dänische Kammermusik / ein so genanntes Notenwerk / betrifft, so ist selbige, meines Wissens, nie zum Vorschein gekommen" [22]).

Die vielen Drucke Keiserscher Opern- und Oratorienarien (meist mit vereinfachter Instrumentalbegleitung oder nur mit Generalbaß), die Kantatendrucke und vor allem die in großer Zahl erhaltenen Abschriften seiner Kantaten lassen auf einen hohen Stand der Hausmusik im Hamburger Bürgertum schließen. Neben dem eigenen Musizieren, dem diese Drucke und Abschriften dienten, war es in den reichen Patrizierhäusern üblich, für Familienfestlichkeiten usw. kleinere und größere Werke bei den einheimischen Komponisten zu bestellen. Besonders bei Hochzeitsfeiern herrschte noch die alte lobenswerte Sitte der Auftragserteilung von Hochzeitskantaten, die als sogenannte „Serenaten" (vielleicht szenisch) im Hochzeitshause aufgeführt wurden. Der Ausstellungskatalog „Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs" [23]) verzeichnet etliche dieser Texte, die mit Vorliebe Allegorien und Anspielungen auf das Brautpaar brachten. Ein prachtvolles Muster dieser leider ausgestorbenen Kunst ist in Keisers „Serenata auf die Hochzeit des Herrn Luis" (1716, Text von Mich. Richey) erhalten. Diese Werke waren Gegenstücke zu den auf dem Theater anläßlich der Anwesenheit von Fürstlichkeiten, bei hohen

Geburtstagen, bei Krönungen usw. aufgeführten „Serenaten". Ihre gemeinsame Quelle war offenbar der von Anspielungen und Schmeicheleien erfüllte Prolog der französischen Oper.

Auch zu anderen Gelegenheiten bestellten sich die Familien eigene Kompositionen. So kennt man z. B. eine „Cantate zur Luisschen und Sontummischen Abendmahlsandacht Mis. Dom an St. Petri" [24]). Mitunter wurden größere geistliche Werke auch in den Patrizierhäusern zu Gehör gebracht. Das Textbuch der Brockesschen Passion (1712) [25]) vermerkt nämlich: „Lic. Brockes machte diese music in seinem Hause, woselbst er ein großes Auditorium hatte und zwar von vornehmen Leuten, Damen u. etliche auss dem Rahte". Vermutlich war solche große Privataufführung immerhin etwas Seltenes, denn in seiner Selbstbiographie schreibt der Dichter von diesem Ereignis: „Nachdem ich das Passions-Oratorium verfertiget, ließ ich solches in meinem Hause sehr solemniter aufführen, welches als etwas Ungewöhnliches (sic!) mir nicht allein die ganze fremde Noblesse, alle Ministros und Residenten nebst ihre Damen, sondern auch den größten Teil der vornehmsten Hamburger zuzoge, dergestalt daß über 500 Menschen zugegen gewesen, welches mir denn, zumal alles Gott Lob! in der besten Ordre, ohne Confusion und zum Vergnügen aller Zuhörer abgegangen, kein geringes Vergnügen erweckte" [26]). Sehr charakteristisch für die Selbstschätzung der Hamburger Dichter jener Epoche ist es übrigens, daß Brockes es nicht für nötig erachtet, den Namen des Komponisten zu erwähnen.

Wie es scheint, veranstalteten die Hamburger Musiker auch außerhalb der Bestellungen Konzerte auf eigene Rechnung, so die späteren öffentlichen Konzerte Telemanns vorwegnehmend. Einmal wird z. B. zum „Musikalischen Concert am 29. December 1707 auf dem Niedern Baum-Hause ... 4 Uhr" geladen [27]). Mattheson erwähnt u. a. „verschiedene starcke, doch keine geistliche Concerte", die er im selben Jahre „mit dem berühmten englischen Altisten Abel im so genannten Drillhause, und auf dem Niedernbaum, anstellete" [28]) und weiterhin ein von ihm „in Gesellschaft des Capellmeisters Keiser" veranstaltetes Konzert am 1. April 1716 [29]). Sicherer war es aber vermutlich schon in damaliger Zeit, im Auftrag bestimmter Gesellschaften oder gar im Dienste des Rats der Stadt zu arbeiten, denn „alle feierlichen Akte des öffentlichen und privaten Lebens, Wahlen, Gedenktage und Jubiläen, Hochzeiten, Geburtstage und Begräbnisse, wurden durch Werke der Tonkunst geadelt" [30]). Alle bedeutenden Komponisten der Stadt schufen z. B. mit Vorliebe für die einen wichtigen Faktor im Hamburger Musikleben bildenden sogenannten „Petri-Musiken" und für das alljährlich Ende August stattfindende „convivium" der „Bürgerkapitaines", d. h. der selbstgewählten Kommandanten der Bürgerwache. Die „Petri-Musiken" wurden bei den Festmahlzeiten aufgeführt, die als sogen. „Petri- und Matthäimahl" jeweils am 21. Februar der Rat sich selbst, und am 24. den Ehrengästen (Gesandten, Residenten, dem Dechanten des Domkapitels usw.), nach erfolgter Abrechnung und Übergabe der Ämter an die

neugewählten Ratsherren, gab. Für dieses Fest pflegte man bei den einheimischen Komponisten alljährlich neue Arien und Kantaten, fast stets weltlichen Charakters, zu bestellen [31]), die besonders gut honoriert wurden. Mattheson gibt nämlich an, für seine Musik zum Petrimahl des Jahres 1709 „vom Magistrat mit einer goldenen Medaille von 12. Ducaten am Gewichte beschencket" worden zu sein [32]). Sicherlich stand auch Keiser, als führendes Haupt der Musiker hochgeehrt und nach seiner Verheiratung mit der Tochter des Ratsmusikanten Oldenburg, der, nach Mattheson, aus einem „guten, angesehenen Patriziergeschlecht" stammte, in jeder Hinsicht in den obersten Kreisen der reichen Hansestadt heimisch, bei der Verteilung solcher Aufträge nicht im Hintertreffen. Er widmet z. B. seine „Seligen Erlösungsgedancken" (1715) dem Bürgermeister Lucas von Bostel für die „extraordinaire, ja zuweilen unverdiente Approbation, so Dieselbe beydes meinen Geistlich- als weltlichen / insonderheit aber denen Petri-Musiquen Hochgeneigt gönnen wollen / welche Umstände mir allemahl eine tieffe Empfindung dienst- und danckbegieriger Neigung hinterlassen haben."

Bei dieser Gelegenheit sei gleich ein Irrtum richtig gestellt, dem noch Chrysander zum Opfer gefallen ist. Der großartige Kenner dieser Geschichtsepoche, dessen allgemeine Urteile über Händels Zeitgenossen, auch über Keiser, im Kern auch heute noch gelten, wenn sie auch bisweilen aus übergroßer Bewunderung für Händels Genie etwas hart und ungerecht erscheinen, verbindet nämlich mit dem Namen „Petri-Musiken" fälschlicherweise alljährliche Aufführungen von Passionen im Dom bezw. in der Petri-Kirche. (Chrysander hält überdies anscheinend Dom und Petrikirche für identisch. (s. u.)): „Worauf sonst läßt sich dies beziehen, als auf die Aufführung Keiserscher Oratorien in der Hamburger Domkirche? Und diese Aufführungen müssen so häufig und regelmäßig wiederholt sein, daß der Name Petrimusiken entstehen konnte" [33]). Es scheint jedoch im Gegenteil so, als ob noch bis in die Mitte des zweiten Jahrzehnts auch in Hamburg öffentliche Passions- und Oratorienaufführungen nicht in den Kirchen haben stattfinden dürfen. Die erhaltenen Textbücher solcher Aufführungen pflegen nämlich stets einen Vermerk über den jeweiligen Aufführungsort zu tragen. Man findet dabei [34]) mehrfach Bemerkungen wie etwa: „Im Armenhause auff einer dazu bereiteten Schaubühne" oder „Dies Oratorium ward auff den Reventer [35]) gehalten". Zu beachten ist, daß die Aufführungen also nur in einem Nebenraum des Domgebäudes, in dem auch schon das Weckmannsche collegium musicum musiziert hatte, stattfanden, aber nicht in der Kirche selbst. Im Gegenteil steht bei einem Oratorium von Bronner die Bemerkung: „Es ist demjenigen der es (in der Kirche z. Heilig. Geist) halten wollte, auff Veranlassen des Ministerii a Senatu untersaget" [36]). Also noch im Jahre 1710 war eine Aufführung in der Kirche nicht gestattet. Es erscheint somit Winterfelds Meinung [37]), daß nämlich erst Telemanns Aufführung seiner Brockes-Passion in Frankfurt die erste deutsche öffentliche Aufführung eines Oratoriums im „thea-

tralischen Stil" in einer Kirche gewesen sei, in neuem Lichte. Sie fand am 2. April 1716 statt [38]), und Telemanns Werk wurde „in der Haupt-kirche, starck und ausbündig bestellet, bei Anwesenheit verschiedener großer Herren, und einer unsäglichen Menge von Zuhörern, zum Besten des Waisenhauses, aufgeführet" [39]). Daß derartige Aufführungen in den Gotteshäusern zunächst keine ständigen Einrichtungen waren und nur eigens für diesen Tag erlaubt wurden, beweist die Eintragung vom 31. März 1716 im Frankfurter Bürgermeisterbuch: „... Da das Armenhauss nicht genug Platz bietet und der Landgraf von Hessen-Darmstadt zur Aufführung erscheinen wird, so wird beschlossen, dazu die Barfüsser-Kirche einzuräumen und für den Landgrafen einen mit schwarzem Samt behängten Lehnsessel aufzustellen" [40]).

Ähnlich werden die Dinge in Hamburg gelegen haben: zunächst wurde die Erlaubnis zur Aufführung in dem ohnehin häufig zu weltlichen Zwecken benutzten Dom (s. u.) des größeren Raumes wegen nur von Fall zu Fall gestattet, bis sich dann aus diesem Brauche ein Gewohnheitsrecht herleitete. Es ist aus den nur spärlich fließenden Quellen nicht mehr zu entnehmen, wann in Hamburg die neue Sitte Eingang gefunden hat. Es scheint allerdings, als ob dieses Ereignis früher als Telemanns Frankfurter Aufführung anzusetzen ist. Sollte es nicht etwa mit der erstmalig erwähnten Mitwirkung von Frauen auf dem Kirchenchor zusammen fallen? Mattheson berichtet nämlich: „Den 12. Dec. (1715) wurde ihm (Matth.) aufgetragen, eine vollstimmige Kirchen-Musik, auf das bevorstehende Weihnacht-Fest, im Dom anzustellen, welche auch mit gutem Fortgang vollzogen ward... Es sangen dabei Madame Rischmüller, Mademoiselle Schwartz u. Mademoiselle Schober" [41]). Auf dieses Ereignis spielt er dann bei der Chronik des folgenden Jahres an: „Den 17. September (1716) hielt er (M.) Musik im Dom, und führte Madame Kayser [42]) aufs Chor, welches außer obigem Exempel zuvor in keiner hamburgischen Kirche geschehen war, daß ein Frauenzimmer mit musiciret hätte; hinführo aber im Dom allemahl, bey seiner Zeit geschah" [43]). Und noch an einer weiteren Stelle unterstreicht Mattheson seine Neuerung: „Ich bin wol der erste, der bey ordentlichen, großen Kirchen-Musiken, vor und nach der Predigt, 3 bis 4 Sängerinnen aufgestellet hat; aber mit welcher Mühe, Verdrießlichkeit und Wider-Rede, das ist nicht zu beschreiben. Im Anfang ließ man ersuchen: ich möge doch ja kein Frauenzimmer auf das Chor bringen; am Ende kunnte man nicht genug davon haben" [44]).

Wir können also annehmen, daß es tatsächlich Mattheson gelungen ist, in Hamburg die Verpflanzung der Kirchenmusiken im neuen, sogenannten „theatralischen Stil" aus den öffentlichen Sälen der Stadt in das Gotteshaus, wenn auch in den nicht ganz gleichberechtigten Dom, durchgesetzt und gleichzeitig damit die Mitwirkung von Sängerinnen auf dem Kirchenchor eingeführt zu haben. Interesse für die neue Art der Kirchenmusik bestand in der Bürgerschaft genug: unmöglich hätte man wohl sonst das Wagnis unternommen, in

der Karwoche des Jahres 1719 an aufeinander folgenden Tagen die Brockes-Passionen von Keiser, Händel, Mattheson und Telemann zu Gehör zu bringen [45]! Die Aufführungen im Dom fanden, im Gegensatz zu den oft kümmerlichen Motetten-Musiken in den fünf Hauptkirchen der Stadt, mit großem Gepränge statt. Mattheson erwähnt die anläßlich seiner Amtseinführung als cantor cathedralis stattgefundene Aufführung seiner Brockes-Passion, die am 24. März 1718 „mit dem Beifall vieler tausend Zuhörer, sehr starck besetzet" vor sich ging [46], und Fabricius, Lehrer am Johanneum, beschreibt im „Volumen septimum Memoriarum Hamburgensium" aus späterer Zeit die musikalische Jubelfeier der Augsburgischen Konfession (1730), als Keiser nach Matthesons Ertaubung das Amt als Domkantor inne hatte: „Man füget ferner hinzu, daß, zu desto mehrerer Freude-Erregung, Mittags nach dem Gottes-Dienste auf den Thürmen 74 Trompeter, nebst ihren Paukern, sich mit Danck-Liedern hören lassen, und daß endlich im Dohm, nach sämtlich geendigten Predigten in den übrigen Kirchen ein Oratorio vom Herrn Capellmeister Kaysern (Keiser) aufgeführet, wie nicht weniger auf dasigem Thurme eine Trompeten- und Pauken-Music selb 8. gemacht worden" [47]. Es ist für diesen Fall also wohl erwiesen, daß das Oratorium in modernem Sinne viel mehr als Fest- und Konzertmusik, nicht als eigentliche Kirchenmusik empfunden wurde. Ursprünglich hatte man allerdings auch in Hamburg das Oratorium schon seiner zweiteiligen Form wegen zur eigentlichen Kirchenmusik gerechnet, indessen ging der Zug der Zeit mehr und mehr auf eine Ablösung dieser Werke vom Gottesdienste [48], nachdem man ihnen zuerst anscheinend nur widerwillig die Kirche als Aufführungsraum eingeräumt hatte.

Im allgemeinen sind Klagen über den schlechten Zustand der Kirchenmusiken, besonders über den Singechor, recht häufig [49], auch wird wohl die Entlohnung des Kantors nicht gerade üppig zu nennen gewesen sein. Mattheson fügt jedenfalls grimmig bei der Aufzählung aller mit dem Amt als cantor cathedralis, das auch Keiser bis zu seinem Tode (1739) bekleidete, verbundenen Unkosten hinzu: „Mir hats jährlich an Schreibgebühr zweimahl so viel gekostet als eingebracht" [50]. Leider berichtet Sittards Musikgeschichte Hamburgs gar nichts Näheres über Matthesons und Keisers Wirken als Domkantoren [51], es scheint vielmehr, als ob dem Verfasser die Existenz einer ehemaligen Domkirche nicht bekannt war [52].

Hamburg war mit der Aufnahme der neuen Strömung der „theatralischen" Kirchenmusik vorangegangen. Die Oper hatte mit ihrem affektbetonten Einzelgesang, unterstützt durch eine individualistische, ebenfalls auf die Seelenregungen des Einzelnen eingehende Dichtung, deutlich auf das Wesen der Kirchenmusik abgefärbt. Der Mensch des „galanten" Zeitalters wollte in der Kirche genau wie im Theater persönlich gerührt werden, ihm genügten die kontrapunktischen Motetten des älteren Kirchenstiles, die auf Gemeinschaftsgeist, auf das Bibelwort gestellt waren, nicht mehr [53]. Im gleichen Maß wie

die opernhafte Musik Einlaß in die Kirche begehrte, wuchs aber auch der Widerstand der orthodoxen Kreise, die zäh das althergebrachte Gut verteidigten. Erbittert wurde in Hamburg für und gegen die frühe deutsche Oper gekämpft, die sich zu Anfang geistlichen Stoffen zugewandt und so den Zorn der Geistlichkeit erregt hatte. Forkel[54]) zählt eine lange Reihe von Streitschriften auf, die in diesem Kampfe der Geister Stellung nahmen. Drei Jahre nach der Eröffnung des Hamburger Operntheaters begann ihn Anton Reiser, Pastor an St. Jakobi, mit seiner „Theatromania", der der Magister Christoph Rauch im folgenden Jahre eine „Theatrophania" entgegensetzte, in der er die christlichen Opern verteidigte und nur die heidnischen Stoffe verdammte. Der Kampf zwischen den beiden Streitenden ging mit einer Reihe von Traktaten hin und her bis machtvoll im Jahre 1688 Heinrich Elmenhorst, Pastor an der Katharinen-Kirche, in den Kampf eingriff. Der echt barocke Titel seines Werkes kann zugleich als Charakterisierungs- und Inhaltsangabe seines wichtigen Werkes dienen: „Dramatologia antiquahodierna, das ist: Bericht von den Opernspielen, darinn gewiesen wird, was sie bey den Heiden gewesen, und wie sie des dabey vorgegangenen abgöttischen und lasterhaften Thuns halber von den Patribus und Kirchen-Lehrern verworfen, ferner was die heutige Opernspiele seyn, und daß sie nicht zur Unehrbarkeit, sondern zur geziemenden Ergötzung, und Erbauung im Tugendwandel vorgestellt, dannenhero von christlicher Obrigkeit, als Mitteldinge wohl können erlaubt, und von Christen ohne Verletzung des Gewissens geschaut und angehöret werden". Elmenhorst arbeitete nach dieser theoretischen Rechtfertigung der Oper auch praktisch an ihr mit, man kennt z. B. vom Jahre 1689 seinen Operntext „Der im Christentum bis in den Todt beständige Martyrer Polyeuct"[55]).

Aber nicht nur in Hamburg wütete der Streit um die Opernmoral und um eine rechtmäßige Kirchenmusik. Aus der Menge der Kämpfenden ragen drei Paare von Gegnern heraus[56]), die sich geradezu ineinander verbissen hatten und mit Bibelzitaten gewürzte Streitschriften in beängstigender Fülle auf den Markt warfen: In Laubau der Pastor Johann Muskov mit seiner Schmähschrift „Gestrafter Mißbrauch der Kirchen-Music . . " (1694) und sein Gegner, der dortige Musikdirektor Schiff: „Schrift- und vernunftgemäßes Lob der in Gottes Wort wohlgegründeten Vocal- und Instrumental-Kirchen-Music . . ." (ebenfalls 1694). Einige Jahre später prallten aufeinander Christian Gerber mit dem Kapitel „Von dem Mißbrauch der Kirchen-Musik" seines umfangreichen Werkes „Unerkannte Sünden der Welt . . . " (1703) und der Kantor Motz. In den zwanziger Jahren des neuen Jahrhunderts erregte dann der Göttinger Professor Joachim Meyer mit seinen „Unvorgreiflichen Gedanken über die neulich eingerissenen theatralische Kirchenmusik, und von den darinnen bishero üblich gewordenen Cantaten mit Vergleichung der Musik voriger Zeiten zur Verbesserung der unsrigen vorgestellt" (1726) den Zorn des kampflustigen Mattheson, der ihm eine kräftige

Abfuhr erteilte und in dem Berliner Kantor Fuhrmann einen Sekundanten fand [57]).

Die Gegner des neuen Stils hatten allerdings in manchem Punkt nicht so unrecht, denn es ist nicht zu leugnen, daß sich (vielleicht in der für alle Zeitströmungen empfänglichen freien Stadt Hamburg besonders sichtbar werdend) die Grenzen zwischen Theater- und Kirchenmusik mitunter verwischten, sodaß Mattheson im „Musikalischen Patrioten" [58]) aus Gottfried Ephraim Scheibels 1721 erschienenem Büchlein „Zufällige Gedancken von der Kirchenmusik" den Satz zitieren kann: „Der Ton, der mich in einer Opera vergnügt, der kann solches auch in der Kirche thun; nur, daß er ein anderes Objektum hat" [59]). Scheibel, als einer der Wortführer im Kampf um die Kirchenmusik, leugnet also grundlegende Unterschiede zwischen geistlicher und weltlicher Musik, es genügt ihm vollkommen, wenn die Textworte geistlich umgebogen werden. Diesen extremen Standpunkt macht sich jedoch einige Jahre später Johann Adolf Scheibe nicht mehr zu eigen. Scheibe findet im Gegensatz zu Scheibel sehr feine Unterschiede zwischen geistlichem und weltlichem (besonders theatralischem) Stil, wenn allerdings auch er häufige Grenzberührungen anerkennen muß. Scheibe sagt im „Critischen Musicus" [60]) von der Kirchenmusik: „Die Weihe des Ortes und die Andacht setzen unseren Einfällen gewisse Gränzen, die man ohne Fehler nicht übersteigen darf" [61]) und: „Die Begriffe, welche man sich insgemein vom Kirchenstyl machet sind aber auch theils zu unvollkommen, theils auch zu ausschweiffend; denn man will ihn bald zu sehr einschränken, bald aber auch zu viel Freyheiten, und beynahe eben so große Lebhaftigkeit und ungezwungenen Scherz, als dem Theatralischen, erlauben" [62]). Scheibe hebt noch die Notwendigkeit hervor, besonders Freude und „Zärtlichkeit" in der Kirche „behutsamer" und „nicht so frey und lustig" als auf der Bühne auszudrücken, „denn es ist allerdings ein großer Unterschied zwischen einer geistlichen und weltlichen Zärtlichkeit" [63]). Folgerichtig verwirft er natürlich geistliche Textparodien, „eine verliebte und wollüstige Opernarie" geistlich zu parodieren ist ihm ein Greuel, denn das wäre so „als wenn Opernmusic und Kirchenmusic einerley wäre, und als wenn man ebenso wollüstig, weichlich und niederträchtig um das höchste Wesen, als um eine unempfindliche Schöne seufzen könnte" [64]). Ganz anders der fortschrittlichere Scheibel: er gibt u. a. Beispiele für geistliche Umdichtungen auf weltliche Arien [65]). Eine Arie aus Telemanns Oper „Jupiter und Semele":

Ich empfinde schon die Triebe /
Die der kleine Gott der Liebe /
Meiner Seelen eingeprägt.
Ach wie kann sein Pfeil erquicken /
Und die süße Glut entzücken /
Die er in mir hat erregt.

parodiert Scheibel, da nach seiner Theorie Unterschiede zwischen geistlichen und weltlichen Affekten nicht bestehen, höchst einfach:

Ich empfinde schon die Triebe /
Die mein JESUS / der die Liebe /
Meiner Seelen eingeprägt.
Ach wie kann sein Wort erquicken /
Und des Glaubens Glut entzücken /
Den sein Geist in mir erregt.

Der ziemlich zynische Scheibel hält Kirchenmusik überhaupt nur darum für nötig, weil ein allzu abstrakter (kalvinistischer) Gottesdienst die Leute abschrecke, während der mit angenehmer Musik geschmückte sie in die Kirche locke! Dagegen schreibt der ernstere Scheibe nachdrücklich: „Es ist aber der Hauptendzweck des Kirchenstyls vornehmlich, die Zuhörer zu erbauen, sie zur Andacht aufzumuntern....“ [66]). Scheibel lehnt die ältere Kirchenmusik völlig ab: anstelle des „alten Schlendrians und der Hammer-Schmiedischen Composition.../ da weder Anmuth noch Zierlichkeit drinnen stecket“ [67]) wünscht er den modernen theatralischen Stil zu hören: „Und ich weiß nicht woher die Opern allein das Privilegium haben / daß sie uns die Tränen auspressen sollen / warum geht das nicht in der Kirchen an? Nein / da müssen Choralia ausgeführt werden, da hört man Contra-Puncte / und was des Zeugs mehr ist“. Und zusammenfassend: „Kann mir ein Componiste in Theatralischen und weltlichen Musicken die Affecten moviren / so wird er solches in geistlichen Dingen thun können / wie solches das Exempel Mons. Kaysers / Mathesons und Telemanns bezeuget“ [68]).

B. KEISERS GEISTLICHE WERKE.

I. Passionen.

Keiser hat sich als erster deutscher Komponist der sogenannten „theatralischen Kirchenmusik“ zugewandt. Bevor wir jedoch zu seinem ersten Werk in diesem Stil übergehen, sei kurz der Unterbau dieser offenbar norddeutschen Erscheinung an Hand der Passionskompositionen skizziert [1]). Textlich und musikalisch stehen die sich ausbildenden Gattungen der oratorischen Passion und des Passionsoratoriums im Gegensatz zu ihren Vorgängern. Man hatte zunächst damit begonnen, das starre Festhalten am reinen Schriftwort (nur Introitus- und Conclusioworte pflegten es zu umrahmen) durch freie lyrische Einschübe aufzulockern, mehr und mehr verschiebt sich so der Sinn der Passion von eigentlicher Evangelienlektion (wie noch die Werke Heinrich Schützens zu verstehen sind) zu einer häufig außergottesdienstlichen Erbauungsmusik [2]). Des Danzigers Thomas Strutius Passion vom Jahre 1664 [3]) ist nach den bisherigen Forschungen das früheste bekannte Werk im neuen Stil. Wie Strutius verwenden auch Johann Sebastiani (1672) und Johann Theile

(1673)[4]) Choräle, solistisch mit Streicherbegleitung gesungen, als Einschiebungen in den Schrifttext. Als natürliche Folge ergab es sich, weitere freie lyrische Einlagen, besonders madrigaleske Gefühls- und Erbauungsarien unter dem Einfluß des italienischen Oratoriums aufzunehmen und auch gereimte Umdichtungen von hierfür besonders geeignet erscheinenden Bibelstellen zu versuchen. So enthält die Passion des Lüneburger Kantors Friedrich Funcke (1683)[5]) bereits eine gereimte Christuspartie, die schon deutlich die Geschmacklosigkeiten der Hamburger Passionsdichter ahnen läßt. Bis zur völligen Beseitigung des Schriftwortes, bis zur Umdichtung der ganzen Leidensgeschichte war dann nur noch ein Schritt. Keisers Opernlibrettisten Christian Friedrich Hunold[6]) war es vorbehalten, ihn zu tun. Allerdings ist seine 1704 für Keiser geschriebene Passionsdichtung „Der blutige und sterbende Jesus“[7]), dessen Musik unglücklicherweise ebenso wie die der entwicklungsgeschichtlich so wichtigen Werke von Strutius und Funcke nicht erhalten ist, kaum ohne die Erscheinung Erdmann Neumeisters denkbar, dessen Verehrer und Bewunderer Hunold war[8]). Hunolds Verdienst ist es nur, die an Hand der Kantatendichtung gewonnenen Ergebnisse Neumeisters erstmals folgerichtig auf die Passion übertragen zu haben: seine völlig freie Dichtung verzichtet sowohl auf den rezitierenden Evangelisten als auch auf das Bibelwort überhaupt und auf den Choral, sie fügt statt dessen allegorische Personen aus dem italienischen Oratorium ein (gläubige Seele, Tochter Zion usw.) und ist durchgehend gereimt abgefaßt. Diese neue Art der Passionsdichtung überraschte die Hamburger völlig: ein lebhafter Kampf der Meinungen, in dem sogar von der Kanzel herab Schmähungen gegen Dichter und Komponisten fielen, war die Folge. Hunold hielt es wohl daher in Anbetracht der Neuheit seines Unterfangens für notwendig, Rechenschaft über sein Werk abzulegen und sagt darüber folgendes: „Es ist ja verhoffentlich keine Sünde, wenn einer im Namen des Evangelisten nicht mitsinget, sondern, statt dieser singet: „Die Jünger sprachen den Lobgesang nach dem Abendmahle“, solches die Jünger selber thun, um durch eine schöne Musik einen besseren Nachdruck in den Herzen wahrzunehmen. Denn der Evangelist würde, wenn man ihn da einführt, fast alles allein gesungen haben, da doch eine Abwechslung schöner Stimmen, die zur Ehre Gottes gewidmet sein sollen, so anmuthig ist, als untadelhaft“[9]). Der Dichter hält also die Bereicherung des Textes mit rein musikalischen Wirkungen für das Entscheidende und ist stolz auf die neuen Möglichkeiten, die er dem Musiker darbietet. Man vergleiche hiermit etwa Barthold Feinds[10]) Meinung von der Wichtigkeit des Textdichters: die Musik ist „wegen der Verse da, nicht umgekehrt, weil der Poet den Musikum zu allerhand Inventionen veranlasset und der Musikus dem Poeten folgen muß“[11]).

Unter dem Eindruck der Gegnerschaften der orthodoxen Theologen machte ihr Neumeister im dritten und vierten Jahrgang seiner Kantatendichtungen Zugeständnisse, indem er Bibelwort und Choral

wieder darin aufnahm. Auch die Passionsdichter schlossen sich seinem Vorgange an und so bildete fortan eine Mischung von Schriftwort, Choral und freier Dichtung die Norm. Chrysander [12]) vermutet, daß durch die schlechten Erfahrungen Hunold-Keisers gewitzigt, es Christian Heinrich Postel bei der Abfassung seiner Passion nach dem 19. Kapitel des Evangelisten Johannes vorzog, einen Mittelweg einzuschlagen, indem er zwar auf den Choral verzichtete, das Schriftwort aber beibehielt. Man muß jedoch annehmen, daß Postels Lösung selbständig entstanden ist, ohne durch Hunolds Mißerfolg beeinflußt zu sein, denn Chrysander beweist selbst [13]), daß diese Passion schon im gleichen Jahre 1704 wie die Hunold-Keisersche aufgeführt worden ist, und der Händel-Biograph möchte ihre Entstehungszeit sogar, wenn es anginge, ins Jahr 1703 zurückverlegen. Komponiert ist diese Johannes-Passion von dem jungen Händel [14]), der damals in Hamburg die ersten künstlerischen Lorbeeren pflückte, jedoch hat vor etlichen Jahren Ed. D. Rendall versucht, Händels Autorschaft aus dem Geiste der Musik heraus anzuzweifeln [15]). Rendall zieht Vergleiche mit Händels gleichzeitig entstandenen Opern und vermißt in der Passion Händels in der Oper angeblich bereits ausgebildetes Ebenmaß in Linie und Form, vor allem läßt ihn die Zackigkeit des Rezitativs an der Wahrheit von Chrysanders Beweisen irre werden. Rendall möchte die Passion Keiser oder einem anderen Musiker aus dem Hamburger Kreis zuerkennen, jedoch lassen sich für diese Hypothesen Rendalls, die er durch Notenbeispiele zu erhärten versucht, keinerlei eindeutige Beweise erbringen. Man hat infolgedessen, bis vielleicht der Zufall doch noch anderes Tatsachenmaterial ans Licht bringt, keinen Grund, an Chrysanders Beweisführung zu zweifeln, daß es sich um das Postel-Händelsche Werk handelt, das Mattheson noch 20 Jahre später, ohne Namen zu nennen, in seiner „Critica musica" in Grund und Boden kritisiert. Warum sollte Händel bei seinem ersten größerem Versuch in der geistlichen Musik nicht auch hierbei Keisers, des unbestrittenen musikalischen Führers Hamburgs, Einflüssen unterlegen sein? Die angebliche größere Glätte seiner gleichzeitigen Opern ist vermutlich nur eine relative. Denn es ist anzunehmen, daß auf geistlichem Gebiet mehr als bei der für ihn völlig neuartigen Opernproduktion sich in ihm verankerte Stilmerkmale der bei Zachau in Halle erlernten alten „Setz- und Organisten-Kunst" werden erhalten haben. Vermerkt doch Mattheson in der „Ehrenpforte", daß Händel bei seiner Ankunft in Hamburg „doch nicht das rechte Geschicke oder den rechten Geschmack" gehabt habe, bald wurde er aber „durch die hohe Schule der Oper gantz anders zugestutzet" [16]).

Die seltener gewordene Gattung des Passionsoratoriums in italienischer Gestalt pflegen in Hamburg noch die Poeten Benjamin Neukirch und Johann Ulrich König. Nach Scheibel ist Neukirch [17]) unter der leider nur geringen Anzahl guter geistlicher Dichter „billig fornen anzusetzen" [18]), bekannt war vor allem sein „Weinender Petrus", dessen Komponist aber nicht bekannt ist. Von

König [19]) kommt hier die geradezu „Oratorium" genannte Passion „Tränen unter dem Kreuze Jesu" in Betracht, die in Keisers Komposition 1711 Montags, Dienstags und Mittwochs zur Vesperzeit in der stillen Woche aufgeführt worden ist [20]). Allerdings ist diese Passion in kleinen Zügen auch wiederum ein Kompromißprodukt, da sie Choräle enthält und Bibelworte im Textbuch als szenische Erläuterungen (!) zu den Versen einfügt. Der ursprüngliche Charakter der Passionslektion ist hier durch diese merkwürdige Tatsache völlig verwischt. Als weitere deutsche Poeten dieser Richtung sind noch Johann Georg Seebach in Hildburghausen [21]) und Joachim Beccau [22]) zu nennen. Leider ist auch die Musik Keisers zu dem Passionsoratorium „Tränen unter dem Kreuze Jesu" nicht erhalten geblieben, und wir haben Grund zur Annahme, daß noch mehr Keisersche Werke dieser Gattung vorhanden waren [23]), bemerkt doch Mattheson in der „Ehrenpforte": „Das Leiden Christi hat er (Keiser) vielmahl in die beweglichste Musik gebracht, und höchst-erbaulich aufgeführet" [24]).

Vor der Besprechung eines weiteren König-Keiserschen Passionsoratoriums, von dessen Musik wenigstens die zu Druck gekommenen Soliloquia erhalten sind, sei noch ein in der Bibliothek Berlin erhaltener und Keiser zugeschriebener Passionstorso erwähnt, der durch seinen freien oratorischen Text in diese Reihe gehört [25]). Die Passion beginnt mit den Worten: „Öffnet euch, ihr frechen Augen"; eingeheftet in das Manuskript sind auf zwei kl. 4° Seiten die Textworte der Passion ohne Angabe des Autors, von der Hand des Komponisten geschrieben. Das Manuskript entstammt einer Notiz zufolge der Sammlung Pölchau, könnte also sehr wohl aus dem Hamburger Kreise herrühren und enthält noch eine weitere Eintragung von anderer Hand: „Merkwürdig wegen des Textes. Die vorliegende Handschrift hat Ähnlichkeit mit der des Cantor Neidhardt in Königsberg. — Der Chor „Ach Golgatha" ist aus einem Keiserschen Oratorium." Mir ist nicht bekannt, auf Grund welcher Vergleiche der Schreiber dieses Vermerks (Dehn?) die besagte Handschriftenähnlichkeit festgestellt hat. Mir lagen des Königsberger Kantors „Sieben Buß-Psalmen" von 1715 [26]) vor, die aber, da sie in sorgsamster Zierschrift geschrieben sind, einen Vergleich mit dem ziemlich flüchtig geschriebenen ms. 11472 nicht erlauben. Ebenfalls bietet eine Kompositions- und Kontrapunktlehre Neidhardts „Hoc in Libro: Scitu notabilissima, quae ad Compositionem sunt utilia ..." [27]) außer gewissen schreibtechnischen Äußerlichkeiten, die in der Zeit liegen, keine Beweise für die Richtigkeit des Vermerks, sodaß ich eine Identität der Handschriften stark bezweifle, ohne jedoch eine endgültige Lösung bieten zu können. Das Passionsoratorium ist Bruchstück in der Form, daß wohl Chöre und Arien fast vollständig vorhanden sind, die Rezitative indessen teils fehlen, teils auch nur der Text unter die leeren Notenlinien notiert ist. Mitunter fehlen in den geschlossenen Nummern auch einzelne Systeme, die Ausführung ist nur skizziert, abgebrochen und an anderer Stelle wieder aufgenom-

men worden. Man müßte also annehmen, die Urschrift einer Komposition, und nicht etwa eine Abschrift vor sich zu haben. Dann ist aber Keiser als Komponist völlig ausgeschlossen, wie der erste Blick auf eins seiner Autographe lehrt. Zudem ist auch der Stil der vollendeten Teile dieser Passion Keiser durchaus unähnlich. Schon die Verwendung von zwei mit Trompeten abwechselnden Hörnern ist in keinem anderen Keiserschen Passionsoratorium üblich, wohl findet man diese Anordnung mitunter bei Telemann, mit dessen Stil das Werk auch sonst noch mancherlei Berührungspunkte hat.

Erschwert wird die Identifizierung der Handschrift noch durch die Tatsache, daß ein an das Manuskript gebundener , aber durchaus selbständiger Chor „Ach Golgatha" in der Tat, wie die Bemerkung auf dem Titelblatt besagt, aus einem Keiserschen Werk stammt, und trotzdem von der gleichen Hand geschrieben ist, wie die Passion. Der Chor entstammt Keisers Passionsoratorium „Der zum Tode verurtheilte und gecreutzigte Jesus" [28]), dessen Partitur zwar leider auch verloren ist, aus dem aber zum Glück die Soliloquia als „Seelige Erlösungs-Gedancken" durch den Druck auf uns gekommen sind [29]). Der Vergleich zwischen Handschrift und Druck zeigt aber die befremdende Tatsache, daß die beiden Stücke nicht notengetreu übereinstimmen. Der gedruckte Chor steht in c und verwendet nur drei Singstimmen (Sopran, Tenor, Baß), während die Handschrift in h steht und vier Chorstimmen hat. Von den nicht genau übereinstimmenden Stimmen ähneln sich noch die beiden Sopranstimmen am meisten, zudem ist die Instrumentaleinleitung der Handschrift erheblich länger als die des gedruckten Chors. Im Manuskript folgt auf den Chor ein Rezitativ „Mein Herr und Gott" für Sopran, dann eine untextierte „Aria larghetta", die sich gleichfalls in den „Seeligen Erlösungs-Gedancken" findet [30]). Unerklärlich ist hierbei der Unterschied in der Orchesterbegleitung: der Druck, der laut Titel „mit allen dazu gehörigen Instrumenten Musicalisch abgefaßt" ist, verzeichnet bei dieser Arie „tutti gl'istromenti unisoni", wogegen die Handschrift Oboen, Violinen und Viola vorschreibt. Und zwar sind diese Instrumente durchaus in Keisers Instrumentierungsart verwendet, sodaß man kaum an nachträgliche Einfügungen von fremder Hand denken kann: die in den „Erlösungs-Gedancken" gedruckten Stücke scheinen demnach doch nicht ganz mit dem verschollenen Original des Passionsoratoriums übereinzustimmen.

Man kann aber aus den „Seeligen Erlösungs-Gedancken" immerhin eine Vorstellung von der Art des verlorenen Werkes erhalten. Textlich gehört es, wie bereits erwähnt, zur Gattung des bibelwortfreien Passionsoratoriums, ob der Choral Verwendung fand, ist indessen aus dem Druckwerk nicht zu entnehmen. Königs Anlage der Passion ist im Verhältnis zu Brockes' „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus" ungleich dramatischer. König hat nicht Brockes' von England beeinflußte Naturbetrachtungen, sein dramatischer Impuls (war er doch einer der führenden Hamburger Operndichter) läßt handeln statt erzählen. Er verzichtet also auf den Evan-

gelisten, den Brockes wieder einführt, er läßt Christus selbst handeln, er verzichtet zunächst sogar ziemlich auf mystisch-allegorische Figuren, bis er unter Brockes' Beeinflussung [31]) seine „Thränen unter dem Creutze Jesu" etliche Jahre später zu „Die gekreutzigte Liebe" umarbeitet, wobei das Werk durch Allegorienschwulst und Undramatik erheblich verliert. König und Brockes galten seinerzeit als Muster geistlicher Dichter: Scheibel sagt z. B. von ihnen: „Was sol man von den Herrn Lic. Brocks / und Mons. Königs verfertigten Gedichten sagen? Jenes sein gemarterter und sterbender JEsus; Dieses seine Thränen beym Creutz JEsu sind Proben ihrer Fertigkeit in Geistlicher Poesie / der die unvergleichliche Composition des berühmten Kaysers vollends die Anmuth gegeben" [32]).

Die erhaltenen Teile des Passionsoratoriums gehören zu den besten Stücken von Keisers geistlichem Opus. Erwähnt wurde schon der „Chor der nachfolgenden Weiber und Verwandten des Herrn": „Ach Golgatha", der durch Sexten- und Septimensprünge den Klageaffekt ausdrückt. Von den Solostücken besticht im Soliloquium des Johannes die Arie „Schenckt man dir Gall und Essig ein" durch interessante Verwendung dreier Oboen in der Begleitung.

Würdig gehalten ist das umfangreiche Soliloquium Christi mit einer wahrhaft warm empfundenen, schlichten Arie „Aus Liebe bin ich Mensch geworden". Ihre einfachen und edlen Textworte

„Aus Liebe bin ich Mensch geworden /
aus Liebe leg ich mich ins Grab.
So trucknet eure Tränen ab /
dann mit mir sterben eure Sünden /
und daß ihr könnt den Himmel finden /
dient euch mein Creutz zum Wanderstab"

legen zugleich ein schönes Zeugnis für die durchaus ungewöhnliche, meist leider nur modisch verdeckte Begabung Johann Ulrich Königs ab. Reizvoll ist dann noch das Soliloquium des „frommen Schächers" mit der vollendet schönen, ganz liedhaft gehaltenen Arie „Ich bin zum Himmel eingeladen", die der zuletzt angeführten Arie (absichtlich?) ungemein ähnelt. (Beispiel 1).

Weniger vermag infolge ihrer äußerlich aufgeputzten Koloraturen die einzige Arie der „gläubigen Seele" zu reizen, ebensowenig das formal allerdings reich und interessant gegliederte Soliloquium der Maria [33]), deren Arie „Kann nicht mein bittrer Thränen-Regen" wahrscheinlich der Ursprung zu Matthesons Vermerk bei seinem Trauergedicht bei Keisers Tod ist: „Hiermit wird auf eine vortreffliche Passions-Arie gezielet, die sich anfängt mit den Worten: Erweiche, diamantnes Hertz etc." [34]). Mattheson zitierte wohl aus dem Gedächtnis; die fraglichen Worte aus dem Mittelsatz der Arie, die leider wieder ein Beispiel für den ungleichen Wert der Königschen Gedanken bilden, lauten:

„Ihr könnt alsdenn in meinem Bluth
eur Demant-hartes Hertz erweichen /

Und wo auch dis nicht zur Versöhnung thut /
wil ich euch selbst noch Mutter-Milch zu reichen /
da löschet mit des Eifers starcke Gluth."

Das einzige vollständig erhaltene Keisersche Passionsoratorium ist „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus" auf den Text des Hamburger Ratsherrn Barthold Hinrich Brockes[35]). Brockes hat es verstanden, die verschiedenen literarischen und künstlerischen Richtungen seiner Tage in sich aufzunehmen und ein klug durchdachtes Werk an die Öffentlichkeit zu bringen, dessen Erfolg von Anfang an ein ungeheurer wurde. Man las diese Passion mit derselben Leidenschaft wie man sich später an Klopstocks „Messias" berauschte. Sie erlebte allein in den Jahren 1712—1722 mehr als 30 Auflagen, noch nach Jahrzehnten fanden Neudrucke statt.

Brockes nimmt in der Anlage seines Werkes eine Zwischenstellung ein: um die orthodoxe Theologie zu befriedigen, führt er den Evangelisten wieder ein, legt ihm aber nicht das überlieferte Schriftwort, sondern eine gereimte Versumdichtung in den Mund. Außerdem beläßt er etliche Kirchenlieder in dem Werk und zwar

„Ach wie hungert mein Gemüte" (4. Strophe von „Schmücke dich, o liebe Seele")

„Ach Gott und Herr"

„O Menschenskind, nur deine Sünd" (3. Strophe von „O Traurigkeit, o Herzeleid")

„Mein' Sünd' mich werden kränken sehr" und „Ich bin ein Glied an deinem Leib" (2. u. 3. von „Wenn mein Stündlein vorhanden ist").

Auf der anderen Seite legt Brockes größten Wert auf recht breit ausgebaute Soliloquia der biblischen und allegorischen Personen, von denen er die „Tochter Zion" und die „Gläubige Seele" beibehält. Die Schilderung von Schmerz und Leidenschaft (z. B. in Judas' Klage) gibt der Dichtung mitunter stark opernhafte Züge. Diesen leidenschaftlichen Stücken stehen breite empfindsame Betrachtungen gegenüber, die nicht frei von den moralisierenden Strömungen seiner Zeit sind. Im ganzen ergibt sich eine Buntheit und Abwechslung der Stimmungen und Szenen, die den Erfolg des Werkes auf das günstigste unterstützte. Sprachlich stößt das Werk ab: Brockes glaubte, durch besondere Kraßheit und Grellheit die Affekte des Hörers und Lesers um jeden Preis erregen zu müssen: heulen und sich winden, Flammen, Rache, Pech, Schwefel, zerquetschte Knochen häufen sich in geschmacklosen Bildern, die Sucht nach Realistik läßt des Dichters „krankhafte Phantasie zwischen Roheit und Überfeinerung" schwanken. Winterfeldt gibt in seiner „Geschichte des evangelischen Kirchengesangs"[36]) umfangreiche Textproben, sodaß ich mir Wiederholungen ersparen kann. Und doch ist trotz allem die große Wirkung des Brockesschen Passionsgedichtes durchaus zu verstehen: in der „Lebendigkeit, dem Wechsel der Gestaltungen, Betrachtungen

und Empfindungen, des Epischen mit den dramatischen und lyrischen Elementen, in der hierdurch bedingten Mannigfaltigkeit der musikalischen Formen lag offenbar das Geheimnis des ungewöhnlichen Erfolges, den diese Dichtung sowohl bei den Musikern, wie bei dem Publikum ihrer Zeit gefunden hat" [37]). Keiser selbst spricht von Brockes' Verdiensten in geradezu unterwürfigen Worten. Er sagt in dem (nach Chrysander [38]) allerdings von Mattheson stilisierten) „Vorbericht" zu den 1714 im Druck erschienenen Soliloquia der Passion: „Denn / was auch immer ein Musicus für glückliche Gedancken haben mag / so vermögen ihn doch schöne / auserlesene / klingende und reine Verse / wie diese hier sind / gantz unvermerkt zu animiren / daß er sich gleichsam übersteigt / und etwas ungemeines hervorbringt ... In dem Oratorio / woraus gegenwärtige Soliloquia genommen / findestu / mein Leser / Worte / die wichtig / nachdenklich und nachdrücklich sind; Gedancken / die noch niemand berühret; Vorstellungen / die das Hertze einnehmen; Beschreibungen / die in die Seele dringen ..."

Lott [39]) nennt als Komponisten des Brockesschen Passionsgedichtes: Keiser (1712), Händel (1716), Telemann (1716), Mattheson (1718); von späteren: Schuback [40]), J. F. Fasch [41]), Steininger [42]), Freislich [43]). Hinzuzufügen ist noch Stölzel [44]), dessen bei Eitner [45]) als „Geistliche Kantate (Passion) a 10 Voci (Mich vom Staube (!) meiner Sünden)" verzeichnete Brockes-Passion leider nur teilweise erhalten ist [46]). Erwähnt mag noch sein, daß Bruchstücke des Brockesschen Passionsgedichtes auch in andere Werke, wo immer Mangel an kantatenhaften Textworten herrschte, eingefügt wurden. So enthält z. B. Telemanns Markus-Passion 1723 [47]) außer anderen sieben Arientexte aus der Brockesschen Passion. Bekannt ist ferner, daß Bach in der Johannes-Passion Worte aus dem Brockesschen Gedichte benutzte [48]). Spitta [49]) vermutete, daß Bach selbst sich in Ermangelung eines geeigneten Dichters in Köthen über die Arientexte des Hamburger Ratsherrn hermachte, die ihm in ihrer Urgestalt nicht recht zusagten. In der Tat sind die Texte in Einzelheiten geändert, z. T. sogar frei umgearbeitet und haben nach Spittas Meinung durch Ungeschicktheiten und Entfernung ihrer logisch eingefügten biblischen Bilder usw. vieles eingebüßt. Nach Schweitzer hebt sich dagegen die Umdichtung „vorteilhaft von dem Original ab. Sie vermeidet seine Geschmacklosigkeiten und nützt die darin enthaltenen dramatischen Ideen besser aus" [50]). Dieser Bachbiograph verneint auch Bachs Autorschaft an der Umdichtung.

Ich glaube, für den Vergleich mit der Keiserschen Passion die späteren Kompositionen von Schuback, Freislich usw. unberücksichtigt lassen zu können; ich werde also gegebenenfalls nur auf die gleichzeitig entstandenen Werke von Händel, Mattheson und Telemann zurückgreifen, daneben mitunter noch die beiden erhaltenen Teile (1. und 3.) der Brockes-Passion Stölzels benutzen, die meines

Wissens bisher noch nicht zu Vergleichen herangezogen worden sind [51]).

Die merkwürdige Tatsache, daß die in der Bibliothek Berlin erhaltene Telemannsche Brockes-Passion umfangreiche Entlehnungen aus den Keiserschen und Händelschen Werken enthält, (sogar aus Matthesons Passion, wie bisher von allen Beobachtern übersehen wurde), hat zu den verschiedensten Theorien Anlaß gegeben. Winterfeld [52]) kann sich diese bei Telemanns gewiß nicht geringer Erfindungsgabe doppelt merkwürdige Erscheinung nur so erklären, daß Telemann den berühmten Zeitgenossen durch Einführung ihres Geistesgutes huldigen wollte. Er vermißt allerdings in Telemanns sonst ziemlich genauen Selbstzeugnissen [53]) Angaben darüber. Chrysander [54]) entkräftet diese Winterfeldschen Vermutungen durch den nach Matthesons Bericht [55]) geführten Beweis [56]), daß Telemanns Passion nicht, wie Winterfeld annimmt, im Jahre 1718, sondern schon 1716, also vor oder zumindest gleichzeitig unabhängig von Händels Werk, und zwei Jahre vor Matthesons Passion, aus der sie wie ich bereits anführte, ebenfalls Bruchstücke enthält, entstanden ist. Chrysander vermutet, daß sich irgendein Liebhaber in späteren Jahren diese Partitur, die übrigens, wie fast das gesamte Hamburger Material aus dieser Zeit, aus der Sammlung Pölchau stammt, zusammengeschrieben habe, indem er „Keisers Annehmlichkeit mit Händels Kunst und Telemanns handgreiflicher Dramatik zu vereinen suchte" [57]). Möglicherweise hat man vielleicht wirklich später einmal nach dieser Pasticcio-Partitur Aufführungen veranstaltet. Dieser Meinung scheint auch Caroline Valentin [58]) zu sein, wenn sie ein aus dem Jahre 1722 stammendes Hamburger Textbuch anführt, auf dessen Titel sich der Vermerk findet: „ ... und im Collegio musico den 22., 26., 28. und 30. März 1722 von der harmonischen Erfindung vier verschiedener Komponisten aufgeführt durch Telemann." Ich möchte jedoch in diesen vier Aufführungen weniger Aufführungen eines Pasticcios erblicken, als vielmehr eine Wiederholung des schon 1719 stattgefundenen Vorgangs [59]), daß nämlich an verschiedenen Tagen nacheinander die vier Kompositionen des Brockesschen Gedichtes aufgeführt wurden. Scheint also von dieser Seite auf die Entstehung der merkwürdigen Handschrift kein neues Licht zu fallen, so konnte ich indessen feststellen, daß die bei der Darmstädter ersten Aufführung des Telemannschen Werkes benutzte Partitur [60]), die bisher noch nie zu Rate gezogen worden ist, sämtliche Sätze in Telemanns eigener Komposition enthält. Daneben besitzt die Bibliothek Schwerin die Telemannsche Brockes-Passion in einer Partitur [61]), in der sich gleichfalls kein Satz von Keiser oder Händel findet, die allerdings in Einzelheiten, deren vermutlicher Ursprung weiter unten zu erläutern sein wird, vom Darmstädter Exemplar abweicht. Die Schweriner Partitur trägt den Vermerk „Joh. Jerem. Kahlen. Rostock. Anno 1727 d. 22. May". Vorhanden sind außerdem noch folgende Singstimmen:

1. Soprano. Tochter Zion
2. Soprano secondo
3. Alto
4. Tenore. Evangelist
5. Tenore. Petrus
6. Basso. Jesus
7. Basso. Jacobus.

Wie bei Bachs Aufführungen sangen also die Choristen zugleich die Solopartien, eine recht kleine Besetzung ist wahrscheinlich. Die Zeit gab sich damit jedoch völlig zufrieden und man erinnert sich hier einer noch entschieden weitergehenden Bemerkung Scheibels: Wenn „jede Partie oder Stimme mit einem oder auffs höchste zweyen Subjectis versehn ... so ist ein Chor gutt bestellt. Zumahl heute zu Tage da wenig Arien tutti, sondern meistens solo gesungen werden ... und kommen dergleichen tutti gleich vor / so ist es genug / wenn die Haupt-Stimmen / ob sie gleich aus eintzelnen Personen bestehen / das ihrige thun“ [62]).

Ich benutzte nach den vorgelegten Ausführungen folgende Manuskripte und Drucke:

Keiser: „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus“; Bibl. Berlin mus. ms. 11470 (aus der Sammlung Pölchau. „Scribebat Roger Brown“) [63]).
— Auserlesene Soliloquia aus „Der für die Sünde der Welt ....“ Hamburg 1714. Bibl. Berlin Mus. 14761 [64]).
Händel: „Der für die Sünde der Welt ...“ Gesamt-Ausgabe Bd. XV.
Mattheson: „Der für die Sünde der Welt ...“ B. B. mus. ms. 13900.
Telemann: „Der für die Sünde der Welt ... B. B. mus. ms. 21711.
— „Der für die Sünde der Welt ...“ B. Darmstadt 2051.
— „Der für die Sünde der Welt ...“ B. Schwerin 5384.
Stölzel: „Geistliche Kantate“ (!) Pars I und III. Bibliothek Königsberg 13566d, 13566e.

Nach wenigen Orchestertakten beginnt Keisers Einleitungschor „Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden“ (Beispiel 2).

Gleich dieses erste Stück ist ein prächtiges Muster für Keisers Chortechnik: wichtig erscheint vor allem die Deutlichkeit des Textwortes. Noch Scheibe hebt bei der Komposition eines Chores „den Verstand“ (d. h. Verständlichkeit) der Worte hervor. Immer wieder weist er auf die Notwendigkeit hin, „den Text ... wohl (zu) untersuchen, daß man den darin liegenden Verstand (d. h. hier: Inhalt) genau ausdrücke, die Worte durch ein fremdes Geräusche der Instrumente nicht unvernehmlich mache, die Zuhörer aber erbaue“ [65]). Keiser verwirklicht diese Forderungen Scheibes durch eine Art Deklamationsstil in der Themenbildung, der meist nur einen geringen Tonumfang benutzt und größere Sprünge vermeidet. Ein Vergleich mit Bachscher Choranlage drängt sich auf: Keisers Chöre verfügen niemals über Bachs polyphones Gewebe, seine Imitationen sind einfacher, alles ist kürzer und in engerem Rahmen gehalten. Der Hamburger tritt eben von einer ganz andern Seite an das Problem heran, frühgalanter Opernkomponist und spätbarocker Organist

und Kantor stehen sich gegenüber, überschneiden sich zeitlich, aber die Gestaltung der Affekte kommt doch aus gleichen Quellen. Genau wie etwa Bach in der Johannes-Passion durch „schlechte" Deklamation (Beispiel 3) Drängen und Überstürzung malt, so machen hier in dem vorliegenden Keiserschen Chor die Bindungen der Notenwerte die Fesseln Christi deutlich. Anders charakterisiert Bach die Worte dieses Chores in der Alt-Arie [66]) der Johannes-Passion, wobei ihm der Mensch selbst, nicht das Werkzeug, die Fesseln, im Vordergrund des Erlebens steht und er durch den „wie mit Anstrengung aufstrebenden Baß die Bewegungen des sich in seinen Fesseln windenden Jesus versinnbildlicht" [67]). Wie K e i s e r empfindet aber auch M a t t h e s o n : er symbolisiert das „beängstigende Gefühl eines Ringens unter drückenden Banden" [68]) durch den Rhythmus (Beispiel 4) [69]). Außerordentlich stark berühren in dem K e i s e r schen Chor die Vorhalt- und Seufzermotive und man findet in dem Anfangsmotiv ganz charakteristisch das Tränenmotiv der Arie „Blute nur du liebes Herz" aus der Matthäus-Passion [70]) vorweggenommen. Es ist bekannt, wie sehr Bach Keisers Musik schätzte und so mag ihm wohl solch sinnfälliges Motiv im Ohr haften geblieben sein. Schon in seiner Lüneburger Zeit wird Bach Hamburgische Musik gehört haben und er kannte ja späterhin durch seine beiden Hamburg-Reisen die dortigen Komponisten und ihre Kompositionen, die er sich voll Interesse durch Abschriften zu eigen machte; fast wäre er doch 1720 gänzlich nach Hamburg übersiedelt, wenn die dortige Kirchenbehörde ihm nicht die blanken Taler des andern Bewerbers vorgezogen hätte! [71])

H ä n d e l beginnt seine Komposition mit einer Sinfonia; im Einleitungschor fällt gleich der Zug auf, die Worte erst vom Sopran, dann vom Alt wie von plötzlich erleuchteten Sündern solo vortragen zu lassen: von ihrer Selbstanklage mitgerissen fällt dann der Chor in scharfem, prägnantem Rhythmus ein (Beispiel 5).

T e l e m a n n s „Simphonia" in breiter, durchaus würdiger Form verwendet eine von ihm anscheinend geliebte Zusammenstellung von einer Solooboe mit den Streichern. Genau die gleiche Anordnung findet man z. B. auch in der Einleitung zu der bereits genannten „Markus-Passion 1723" [72]). Der anschließende Chor ist ganz im Geiste der Einleitung gehalten, sodaß also der klaffende Gegensatz zwischen Sinfonia und Chor, wie er besonders bei Händel deutlich ist, vermieden wird.

S t ö l z e l s Themenbildung ist derjenigen Keisers merkwürdig ähnlich. Auch er leitet die Anfangsmelodie scheinbar aus Sprechmelos und Sprechrhythmus ab (Beispiel 6), behandelt jedoch den in diesem Werk stets fünfstimmig verwendeten Chor ungemein kontrapunktischer als Keiser. Die nach kurzem Evangelistenrezitativ einsetzende Abendmahlsszene gestattet wiederum interessante Vergleiche in der Auffassung dieser verschiedenen Komponistennaturen, wenn man auch berücksichtigen muß, daß sich bei solchen Szenen wohl schon tra-

ditionelle Formeln herausgebildet haben mochten. Denn die Anlage ist bei Keiser, Mattheson und Stölzel verblüffend ähnlich. Die ersten Worte „Das ist mein Leib, kommt, nehmet, esset" sind bei ihnen arios gehalten (die Streicherbegleitung in schlagenden Achteln haben Keiser und Stölzel völlig gleich), bei „auf daß ihr meiner nicht vergesset" gehen sie merkwürdigerweise alle plötzlich in eine rezitativische Wendung über (Beispiel 7).

Telemanns Anlage ist liedhafter, weicher und ohne diese Rezitativwendung, indessen noch immer knapp gehalten. Händel formt dagegen aus den schlichten Textworten eine breit angelegte Arie. Man wird diese stärkere Hervorhebung der Christusworte als Zeichen einer tieferen Auffassung als sie Keiser fähig war ansehen, zumal doch auch Bach später die Einsetzungsworte der Matthäus-Passion in Feierlichkeit und Größe darstellt. Man kann aber Bachs Formung auch als eine ungeahnte Steigerung des einfachen Keiserschen Ariosos sehen und sie weniger in Beziehung zu Händels mehr aus rein musikalischen Gründen entstandener Arie mit Wortwiederholungen und Koloraturen setzen. Noch eine eigentümliche Übereinstimmung in der musikalischen Fassung der zweiten Einsetzungsworte fällt auf: außer Mattheson haben sie alle die liegenden Streicherakkorde über der Rezitativmelodie Christi, genau wie sie Bach anwendet. An dieser Stelle wird der Unterschied zwischen Keiserschem und Händelschem Rezitativ einmal besonders deutlich: Keisers Rezitativlinie ist ungleich zackiger, barocker, bachischer, als Händels, wenn man so sagen darf. Graphisch dargestellt sähen sie etwa so aus, wie Beispiel 8 zeigt.

Die zwischen beiden Abendmahlsszenen liegende Arie „Der Gott den alle Himmelskreise", deren 2. Strophe nach der Einsetzung des Kelches wiederholt wird, ist bei Keiser in der für ihn so charakteristischen Form der nur vom Generalbaß begleiteten, von volkstümlicher Melodik erfüllten Arie gehalten. Händel begnügt sich auch hier nicht mit der kleinen Form Keisers. In Matthesons, Keiser geistig am ähnlichsten Komposition dieser Arie bestrickt ein reizender poetischer Zug: die ganz unbegleitete Wiederholung des Rufes „O Wunder!" am Schluß der Arie. Das Berliner Exemplar (a) der Telemannschen Passion enthält die erste Strophe der Keiserschen Komposition dieser Arie, die zweite, mit den Exemplaren Darmstadt (b) und Schwerin (c) übereinstimmende Strophe ist also Telemanns Originalkomposition, ein unscheinbares Liedchen.

Äußerst verschieden wird auch der anschließende Choral „Ach wie hungert mein Gemüte" behandelt. Keiser zwingt die Melodie in den $^{6}/_{4}$-Takt und bringt dadurch einen etwas unpassenden wiegenden Charakter hinein. Sein Chorsatz ist einfach akkordisch, die Instrumente gehen mit den Singstimmen. Telemann und Stölzel, die sich hier einmal am engsten berühren, haben ebenfalls einen rein akkordischen Satz in gleichen Halben und im geraden Takt. Vermutlich spielen auch bei Telemann die Instrumente mit, Stölzel, dessen Satz wieder fünfstimmig ist, fügt eigens hinzu: „gli stromenti concordano". Händel schreibt über einen ganz schlichten Chorsatz eine

stark bewegte Orchesterfiguration, während sich Mattheson sogar an einer Art Choralphantasie versucht: die Choralmelodie geht als cantus firmus durch die verschiedenen Stimmen hindurch, leider sind die Kontrapunkte dazu etwas primitiv, meist nur dreiklangsmäßig, gesetzt.

Merkwürdig ist, daß bei der auf diesen Choral folgenden Jesus-Rede in allen fünf Kompositionen die liegenden Streicherakkorde fehlen, die Heraushebung der Worte Christi, die Bach durch dieses einfache Mittel so wunderbar erreicht, also nicht folgerecht durchgeführt ist. Es läßt sich nicht einmal ein vernunftgerechter Plan aufstellen, daß etwa nur bei besonders wichtigen Christusworten diese Hervorhebung angewendet würde: es scheint nur reines Abwechslungsbedürfnis zu herrschen, kommt es doch sogar vor, daß die Verzweiflungsschreie des Judas „O, was hab ich verfluchter Mensch getan?" durch eben dieselben Streicherakkorde begleitet werden! [73])

Weniger ist zum folgenden Chor der Jünger „Wir wollen dich nie verlassen" (in den andern Werken „Wir alle wollen eh' erblassen") zu bemerken. Auffällig ist nur, daß, während Telemann a die Keisersche Komposition enthält, auch die Exemplare b und c nicht übereinstimmen: b hat eine ganz kurz in Achteln deklamierte Fassung wie sie ähnlich noch mehrmals in diesem Exemplar auftritt, während c eine weiche, etwas fade Melodik aufweist. Stölzel beginnt wie Telemann b in deklamierten Achteln, geht dann aber bald in einen imitativ bewegten Chorsatz über, der für ihn geradezu charakteristisch genannt werden kann.

Die nächsten Christusworte „Weil ich den Hirten schlagen werde ...." faßt Keiser wieder in der Art der ersten Abendmahlsszene: pochende Streicherachtel zu ausdrucksvoll deklamierter Rezitativlinie. Mattheson ist ihm hier am nächsten, wie man sein Werk überhaupt als von Keiser beeinflußt bezeichnen kann. Dem mit nicht gerade geringer Eigenliebe ausgestatteten Mattheson war einfach nicht wohl, bis er ebenfalls eine Komposition des bewunderten Gedichtes zustande gebracht hatte, kein Wunder, daß sie durch Keisers Werk, das in Hamburg fast alljährlich zu Gehör gekommen war, beeinflußt wurde. Eine viel kleinlichere Auffassung des Textwortes, ein vom Wesentlichen abschweifendes Eingehen auf Einzelheiten charakterisiert sofort den ganzen Menschen. Wo Keiser einfach deklamiert hatte, läßt sich Mattheson nicht die Gelegenheit zur Wirkung entgehen (Beispiel 9). Man erinnert sich bei dieser immerhin noch maßvollen Verdeutlichung des Wortes an Bachs Komposition in der Matthäus-Passion, wo er das „Zerstreuen" nicht in der Singstimme, sondern mit den schnellen Sechszehntelakkorden des Orchesters malt. Ganz wild gebärdet sich Telemann: in rasenden Läufen der Singstimme und der Instrumente schildert er recht anschaulich das Zerstreuen der Herde; Händel schreibt eine formvollendete breite Arie, die indessen nicht meine Meinung erschüttern kann, daß Keisers schlichtes Rezitativ am situationsgerechtesten ist.

Durch besonders gewählte Instrumentation hebt Keiser die nächste Christusarie aus ihrer Umgebung heraus: die Singstimme wird durch Flöte (oder Oboe), Laute und Violoncello pizzicato begleitet. Eine lyrisch-zarte Stimmung legt sich über die Christusworte „Mein Vater, schau, wie ich mich quäle", denen Händel durch unerbittlich starren Rhythmus (Beispiel 10) von ganz anderer Seite beikommt. Mattheson variiert als einziger die zweite Strophe dieser Arie, die durch die Christusworte „Mich drückt der Sünden Centner-Last", denen abwechslungshalber Keiser, Mattheson und Telemann wieder die liegenden Streicher zuerteilen, unterbrochen wird.

Wie verschieden und wiederum auch wie ähnlich behandeln die fünf Meister die Volkschöre! Keiser deklamiert z. B.: „Greifft zu! Schlagt todt!" zündend dramatisch in respondierenden Rufen der verschiedenen Stimmgattungen, darüber rauscht eine erregte Sechszehntelfiguration der Streicher. Ähnlich ist die darauf folgende turba „Er soll uns nicht entlauffen" gehalten: eine Stimme ruft voraus, die andern fallen fanatisch ein, wobei das „Entlaufen" durch kleine Koloraturen angedeutet wird. In dieser Art sind sehr viele der Keiserschen turbae angelegt. Ein Beispiel in rhythmischen Werten kann das Gemeinte besser als Worte verdeutlichen (Beispiel 11). Ähnliches gilt für zahlreiche turbae Telemanns. Hörner gibt dafür [74]) ebenfalls einige rhythmische Beispiele und schreibt: „Man könnte sagen, daß die Rhythmen im Grunde nichts anderes sind als der musikalisch fixierte Sprachrhythmus. Die rhythmische Prägung des Themas scheint das Primäre des Einfalls zu sein, während die melodische Gestaltung dagegen sekundär erscheint." Händel legt solche Chöre kontrapunktischer und, wie die Arien, formal breiter an, auch bei ihm ist „entlaufen" ein Bewegungsabbild. Matthesons turbae ähneln denen Keisers, in ihnen steigert sich die Erregung des Volkes am Schluß sogar zu schnellster, plappernder Deklamation in Sechszehnteln. Von Telemann sind wieder zwei verschiedene Fassungen vorhanden: b hat wie schon beim Chor „Wir wollen eh' erblassen" eine möglichst knappe Komposition in homophon deklamierten Achteln, die sich in der zweiten turba „Er soll uns nicht entlauffen" gar mit einem einzigen Takt begnügt; das Exemplar c hat statt dessen eine dreiklangsmäßige breitere Thematik.

Bezeichnend für die Keisersche turba ist weiterhin die bewegte, durchaus selbständige Orchesterbegleitung, denn bei der Betrachtung etwa der Matthesonschen Komposition der gleichen Textstelle „Er hat den Tod verdient" fällt sofort neben stärkster Ähnlichkeit in der Chorbehandlung die unendlich größere Dürftigkeit durch das Fehlen einer eigenen Orchesterbegleitung in die Augen: die Instrumente spielen einfach die Singstimmen mit und verzichten so auf jede eigene Schilderung der Situation. Prägnanz und äußerste Knappheit zeichnen die Telemannschen turbae der Manuskripte a und b aus. Dagegen enthält das Exemplar c an verschiedenen Stellen, vor allem aber bei den dramatischen Chören der erregten Volksmenge Kompositionen, die vom Stil der andern beiden Partituren völlig abweichen [75]). Sie sind stets äußerst unbeholfen und mit seichter, oft nur dreiklangs-

mäßiger Thematik gearbeitet, sodaß man versucht ist zu glauben, daß es sich um Einschübe durch den Leiter jener Rostocker Aufführung handelt, dem die echte Charakterisierung der fanatischen Volksmenge nicht einging und der daher glaubte, sie verbessern zu müssen. Größere Wahrscheinlichkeit hat jedoch die Annahme, daß Telemann selbst für die spätere Aufführung der Passion neue turbae gesetzt hat, wobei er freilich bei der großen Ungleichheit seiner Produktion nicht wieder die Schlagkraft der älteren Volkschöre erreichte.

Stölzels turbae gehören zwei ganz verschiedenen Stilarten an: einmal hat er eine den Hamburgern und Telemann ähnliche Achteldeklamation, die sich aber im Gegensatz zu jenen nach gleichrhythmischen Anfängen meist bald in stärkeres Imitationswesen verstrickt (häufig findet man recht üble Wortbetonung und Takteinteilung). Andererseits hat Stölzel einen Typ von motettischer turba ausgebildet, wie er sich bei keinem andern der behandelten Zeitgenossen findet. Als Beispiel dieser den Hamburgern ungleich überlegenen Satzkunst diene der Anfang des kanonisch gearbeiteten Chores „Ein jeder sei ihm untertänig" (Beispiel 12).

Keiser ist von den Stilschwankungen der Zeitgenossen ziemlich frei. Für die Volkschöre genügt ihm der durch Beispiel erhärtete Deklamationstyp vollauf und man muß sagen, daß in der Tat diese rhythmisch ungeheuer lebendigen Chöre (Beispiel 13) zu den stärksten Stücken seiner Passion gehören. Matthesons Leistung ist viel ungleichmäßiger: selten führt er Gegebenes gradlinig durch. Neben ganz in Keisers bündiger Art gehaltenen Nummern stehen unvermittelt mehr melodisch betonte Volkschöre in unpassend ruhigem Sicilianocharakter. Weil Mattheson theoretisch davon überzeugt ist, daß in jede anständige Kirchenmusik ein paar Fugen gehören, schreibt er welche, selbst wenn ihre Voraussetzungen seiner Begabung gar nicht entgegenkommen. Buntheit in Form und Ausdruck erstrebt er auch bei der Behandlung des Chorals. Ihm genügt z. B. nicht Telemanns stereotyp homophoner Choralsatz in gleichmäßigen halben Noten, wie er auch für Stölzel charakteristisch ist. Nur einen seiner vier Choräle setzt Mattheson in diesem einfachen, akkordischen Satz: „O Menschenkind! Nur deine Sünd ..." Um aber auf alle Fälle etwas Besonderes auszudrücken setzt er ihn wenigstens in der seltenen Tonart b-moll! Man spürt ordentlich das Behagen des galanten Modernen, auch hier etwas zu leisten, wo „der Alten Verstand gantz stille" stände. Die drei andern Choräle bearbeitet Mattheson in der Art von Choralphantasien [76]): Die Choralweise, die bei Keiser und Mattheson mit besonderer Vorliebe im $^{6}/_{8}$-Takt auftritt, wird zeilenweise durchgeführt, mitunter kommt es sogar zu kanonischer Führung zweier Stimmen. Die Kontrapunkte und Begleitstimmen sind leider meist etwas dürftig erfunden. Als besonderer Aufputz ist zweien dieser Choräle das Glockenspiel (Carillons) beigegeben. Einen würdigeren Orchestereffekt wählt dagegen Telemann beim Schlußchoral. Während die erste Strophe vierstimmig homophon abgesungen wird, fügt er bei der zweiten die bis an den Schluß aufgesparten beiden Trompeten

hinzu und schafft so einen prächtigen, musikalisch gesteigerten Abschluß seines Werkes. Keiser teilt anscheinend mit Mattheson die Meinung, daß der Choral nur ein notwendiges Übel zwecks Besänftigung der orthodoxen Geistlichkeit sei und nur eine ganz untergeordnete Rolle gegenüber dem rauschenden Glanz und der Mannigfaltigkeit der Figuralmusik spielen könne. Winterfeld findet Keisers Choralbehandlung „bemerkenswert, nicht etwa lobwürdig" und vermißt mit Recht an ihr jedes Erfassen der in den Choralweisen schlummernden harmonischen Kräfte, die Bach später in so großartiger Weise erwecken sollte. Keisers Choralsätze sind im Vergleich zu Matthesons viel unscheinbarer[77]). Hatte dieser geglaubt, den überschlichten Chorälen durch allerlei Mittel der Figuralmusik einigermaßen auf die Sprünge helfen zu müssen und sie so dem Stil des ganzen Werkes angepaßt, so bietet Keiser nur einfachste, im Gegensatz zu Telemann und Stölzel aber besonders in der Baßstimme bewegte Sätze, für die er merkwürdigerweise mitunter, wie schon erwähnt, den ganz unpassenden, hüpfenden $^{6}/_{8}$-Takt wählt.

Im Vorwort zu den im Jahre 1714 sogar gedruckt erschienenen „Auserlesenen Soliloquia" der Keiserschen Passion werden die Soliloquia folgendermaßen in Gegensatz zu den Kantaten, mit denen sie formale Ähnlichkeit verbindet, gebracht: „Mancher möchte meinen / diese Soliloquia wären je eben solche Sachen als Cantaten; dem dienet hiemit zur freundlichen Nachricht / daß Cantaten keineswegs solche Piecen sind / darinn einer seine Gedancken für sich selbst und allein (gleichsam heimlich) den Lauff läst / sondern sie müssen allemahl in einer gewissen / wahren oder erdichteten / Geschichtserzählung / Declaration / Klage / Antrag etc. bestehen..." Das Soliloquium berührt sich also eng mit der dramatischen Szene und Brockes hatte bei der Abfassung seines Passionsgedichtes besonderes Gewicht auf theatralische Anlage und packende Sprache dieser Teile gelegt. Ausführlich und drastisch schilderte er vor allem in den Verzweiflungsmonologen des Petrus und des Judas und kam durch kraftvolle Bilder und Vergleiche der Einfallskraft des Musikers weit entgegen. Es ist aber auffällig, daß Keiser von diesen ihm dargebotenen Möglichkeiten im Vergleich zu Telemann nur geringen Gebrauch gemacht hat. Er legt mehr Wert auf den Gesamtcharakter und auf die Deutlichkeit des Wortes, das, wenn es verstanden wird, nur noch wenig Unterstützung durch grobe Effekte erfordert. Dabei verschmäht er natürlich nicht ab und zu eine kleine Tonmalerei, die er mit besonderer Vorliebe im Rezitativ anbringt und diesem dadurch eine wirkungsvolle Auflockerung aus der Gefahr der Schablone und des „tedio del recitativo" verleiht (Beispiel 14). (Auch Mattheson liebt dieses Kunstmittel, vgl. Beispiel 15).

Im Gegensatz zum zackigen Rezitativ hält Keiser die Arie einheitlicher. Händel schreibt dagegen mehr ein wirkliches „secco"-Rezitativ und nimmt dafür innerhalb der Arienmelodik größere Rücksicht auf die Hervorhebung einzelner Textworte (Marterhöhle, Flammen usw.), ohne aber den Gesamtcharakter der Linie irgendwie aufdring-

lich zu zerstören. Zu geradezu grotesken Ergebnissen kommt man dagegen bei der Betrachtung dieser Verhältnisse bei Telemann. Es ist, als ob diesen Komponisten schon beim Lesen eines irgendwie bewegten Wortes oder Bildes der Teufel ritte: er bekommt es zum Beispiel fertig, eine ausdrucksvoll angefangene Arienmelodie beim bloßen Eintritt des Wortes „Freude" durch geradezu halsbrecherische Koloraturen auseinander zu reißen und dann wieder ruhig im Stile des Anfangs fortzufahren (Beispiel 16). Überhaupt haben es diese furiosen Arien Telemann angetan, er kann sich gar nicht genug tun an recht breiter Ausmalung der Situationen. Alle ihm zur Verfügung stehenden orchestralen Mittel der Operntechnik werden angewendet (z. B. „Hier können die Bogen nahe am Steg touchieren"), er als einziger verwendet Hörner zur Verstärkung seiner wilden Orchestermalereien [78]).

Keisers Stärke liegt dagegen in der lyrischen Arie, vor allem in der kleinen liedmäßigen Form, die möglichst nur von wenigen Instrumenten, häufig nur vom Cembalo allein begleitet wird. In dieser Gattung gelingen ihm wundervolle Stücke. Winterfeld teilt Beispiele dieser Art mit, die deutlich die besondere Begabung Keisers für diese kleinen Gebilde zeigen [79]). Psychologisch betrachtet ist allerdings gegenüber Händels weiterer, bogenhafter Thematik hier eine gewisse Enge des Bewußtseins nicht zu verkennen, die sich schon rein äußerlich in der gedrängten Form und, wenn man so will, sogar in der Vorliebe für kurze Notenwerte offenbart. Mit besonderer Liebe sind die betrachtenden Arien der „Tochter Zion" gearbeitet, die Keisers etwas einseitiger Neigung zum Anmutigen und Zarten am meisten entgegenkommen und für die er häufig mit feinem Empfinden den $^{6}/_{8}$ oder $^{12}/_{8}$ Takt wählt. Der Periodenbau der Melodik ist fast immer weit entfernt von Händels Fähigkeit zu großen Bögen und weit gesponnenen Linien. Besonders fein pflegt Keiser die Bässe zu arbeiten, sodaß sie sogar Chrysander, der sonst dieser Seite des Keiserschen Schaffens nur wenig Geschmack abgewinnen kann, „durchweg charakteristisch erfunden" nennen muß [80]). Ihrer sorgsamen Ausfeilung wird man sich erst bei einem Vergleich mit den betreffenden Stellen in den andern Kompositionen bewußt. Mattheson, der Keiser in der Melodik in manchen Zügen ähnelt, erfindet viel einfachere, schablonenhafte Bässe. Beispiel 17 zeigt die Einleitung des Duetts zwischen Christus und Maria bei Keiser und Mattheson. Stölzels Bässe, die mitunter beim ersten Anblick denen Keisers ähnlich erscheinen, erweisen sich bei näherer Prüfung doch als erheblich flacher: ein einmal gefaßter Gedanke, ein Rhythmus wird durch primitive Wiederholung oder Sequenzierung zu Tode gehetzt. Die Parallelstelle zu den obigen Beispielen bei Stölzel bietet Beispiel 18. Kurz sei noch auf eine merkwürdige Tatsache in der Stölzelschen Passion hingewiesen: einzelne Arien der „Tochter Zion", die Stölzel gewöhnlich nur mit „Canto 2" bezeichnet, erteilt er mitunter dem Evangelisten oder sogar Christus zu, wodurch doch ihr Charakter als Betrachtung von seiten der christlichen Gemeinde völlig entstellt wird. Es wirkt geradezu sinnlos, etwa

die Worte „Dem Himmel gleicht sein buntgestriemter Rücken" oder „Heil der Welt, dein schmerzlich Leiden" aus dem Munde des angeredeten Christus zu hören.

Ich werde nun zusammenfassend die Urteile Winterfelds, Chrysanders, Bitters und Kretzschmars über die Keisersche Brockes-Passion anführen und sie gegebenenfalls durch die aus eigener Anschauung gewonnenen Ergebnisse ergänzen oder berichtigen.

Winterfeld [81]) hebt vor allem die große Mannigfaltigkeit der von Keiser verwendeten Kunstmittel und Formen hervor. Auch ihm fällt die besondere Liebe auf, mit der Keiser die lyrischen Partien der „Tochter Zion" behandelt hat, die Szenen des Zorns und der Wut ständen dagegen weit im Hintergrund. Zwar erfände Keiser auch dort glückliche Begleitfiguren, habe Ausdruck und nachdrückliche Deklamation, doch fehle wirklich kraftvoller Gesang. Kleinliche Wortmalereien zerstörten die Geschlossenheit des Ganzen. Wir sahen indessen, daß gerade in dieser Beziehung Keiser von Mattheson oder gar von Telemann weit in den Schatten gestellt wird. Die durch derartige Kunstmittel bewirkte Zerrissenheit der Linie erscheint meinem Erachten nach bei Keiser nur durch die knappere Form relativ größer im Vergleich etwa zu Händel, der doch auf sie eben so wenig verzichtet wie seine Zeitgenossen. Nach Winterfeld steckt der Kern des ganzen Werkes in den Arien, denn die Chöre seien zu kurz, um in ihnen Nachdruck und Charakteristik ausdrücken zu können. Zwar fänden sich Ansätze zu vollendeterer Art, doch fordere diese Beschränkung auf Knappheit ein ungleich größeres Können „als es der flüchtig und leichthin arbeitende Keiser besaß" [82]). Chrysander [83]) lehnt Keisers Werk ganz und gar ab. Abgesehen davon, daß ihm schon der Brockessche Text „als ein Denkmal aus einer verkommenen Zeit" krankhaft pervers und widerwärtig erscheint, vermißt er auch in Keisers Musik jede würdige Erfassung des hehren Gegenstandes und der Situation. Sein Urteil über Keisers Brockes-Passion heißt wörtlich: „In den Arien verleugnet sich nicht die ihm angeborene Anmut, die er dreist genug mit allen Üppigkeiten der Bühne ausstattet, die Recitative sind gesucht (!) richtig und mitunter (!) treffend betont, die lebhaften Bässe sind durchweg charakteristisch erfunden. Aber alles geht leichtsinnig obenhin, nicht einem einzigen Satze begegnet man, der auch nur annähernd an die Erhabenheit des Gegenstandes heranreichte. In der Oper ist Keiser ein großer Tondichter, im Oratorium ist er ein seichter Melodist mit unzulänglichen Kenntnissen." Es ist wohl keine Frage, daß Chrysanders Urteil zu hart ist. Der verdienstvolle Händel-Biograph übersah sicher noch manche historische Bindung und fand, als er den Maßstab reifer Händelscher Werke an die zarteren Kinder der Keiserschen Muse anlegte, selbstverständlich eine unüberbrückbare Kluft. Aber auch gegen Händels Jugendwerk gemessen, dem man allerdings zugestehen muß, daß es in der Weite des Blickes oft die kleinlicheren Auffassungen der Hamburger hinter sich läßt, kann man kaum die Keisersche Passion in Bausch und Bogen ablehnen. Auch Bitter [84]) empfindet Chrysanders Kritik als zu scharf

und zieht mehrere Beispiele, besonders die Abendmahlszene und das „eli, eli, lama" als Beweise dafür heran, daß „Keiser sich des Ernstes wie der Größe seiner Aufgabe wohl bewußt gewesen ist." Für die schwächste Seite des Werkes hält Bitter die dramatischen Chöre, die „mehr auf den sinnlich packenden Effekt, als auf die tragische Gewalt gesehen worden seien." Er hebt die liedmäßige Anlage und Melodik der Keiserschen Arie hervor, die im typischen Gegensatz zur großen Da-capo-Arie der Italiener stände, leugnet aber Schematik in der meinem Empfinden nach doch oft nur schablonenhaft angewendeten dreiteiligen Form. Kretzschmar [85]) hebt als besonders gelungen die Eingangsszene bis zum Abendmahl und die rührenden Chöre der Jünger hervor. Die Arien der gläubigen Seele sind ihm zu leicht im Ton und die Rezitative des Evangelisten empfindet er als zerstückelt, da sie zu sehr auf den Reim gingen. Es ist aber doch sicherlich nicht zu bestreiten, daß es gerade diese „zerstückelte" Rezitativlinie Keisers ist, die jene wundervolle Prägnanz in sein Werk bringt, jene Prägnanz, die auch jedes Bachsche Rezitativ vor allen andern auszeichnet. Von der Gefangennahme Christi bis zum Schluß ist nach Kretzschmar das Werk „hahnebüchen und roh", der Beurteiler muß indessen zugeben, daß seine Vorwürfe in erster Linie dem Dichter zuzuschreiben sind.

Aus den bisherigen Darlegungen geht wohl genugsam hervor, daß sich C. H. Bitters Beurteilung der Keiserschen Brockes-Passion am meisten mit meiner eigenen deckt. Auch meinem Erachten nach liegt in den liedhaften Elementen der Arien das Wesentliche und Besondere von Keisers Leistung, das ihn vor allem von dem ungleich breiteren Wesen Händels trennt. Das Beglückende an diesen Stücken ist die Einheitlichkeit des Stils, die ein Mann wie etwa Mattheson leider nur zu oft vermissen läßt. Der schreibt bald in Keisers galanter Art, bald Stücke im strengen Satz wie z. B. die Arie „Meine Laster sind die Stricke", bald mutet er Händelsch an wie etwa in der prachtvollen Arie „Mein Heiland, Herr und Fürst" [86]). Stölzels Arien sind fast immer merkwürdig steif und ungelenk, wie sein ganzes Werk leider nicht frei von Hohlheit ist. Telemanns Arientypen, seine Vorliebe für das Furiose und seine Unbedeutenheit einfacheren Elementen gegenüber wurden schon gekennzeichnet. Ebenso wurde mehrfach auf das Besondere des Rezitativs hingewiesen, dessen scheinbare Zerreißung (Kretzschmar) mir geradezu als das Kennzeichen der Keiserschen Rezitativkunst erscheint. An Keisers expressives Rezitativ reichen weder Mattheson, der ihm noch am nächsten kommt, noch Telemann, dessen Rezitativ sich häufig ganz uncharakteristisch nur auf Dreiklangsstufen bewegt, noch der im Rezitativ ziemlich unbeholfene und platte Stölzel. Gerade im „sinnlich packenden Effekt" (Bitter) der Keiserschen Chöre erblicke ich das noch heute mitreißende Element. In den Volkschören stellt Keiser die Menge von Anfang an gleichmäßig fanatisch dar und kennt nun natürlich keine dramatische Steigerung von einer Situation zur andern mehr. So fehlt den turbae allerdings jene besondere Charakteristik, wie sie etwa so unübertrefflich

die hohnvollen Spottchöre Bachs auszeichnet. Außerdem vermißt man wohl eine scharfe Ausdrucksunterscheidung zwischen den verschiedenen Parteien, also etwa zwischen den Chören der fliehenden Jünger und denen der aufgepeitschten Volksmenge. Es soll nicht geleugnet werden, daß Keisers Chortechnik einfach, vielleicht zu einfach und einfältig ist, nie kann man aber übersehen, daß auch ihr eine wohltuende Gleichheit des Stils eigen ist, und daß besonders die turbae in ihrer Art vollendete Leistungen darstellen.

Bevor wir zu Keisers Markus-Passion übergehen, sei kurz auf eine unvollendet gebliebene Lukas-Passion hingewiesen, die sich in dem weiter unten darzustellenden autographen Keiserschen Kantatenband der Bibliothek Berlin findet. Voigt [87]) hat bei der Aufzählung der Keiserschen Werke die Selbständigkeit dieses Bruchstückes und seinen Zusammenhang mit den vorgehefteten Stücken völlig übersehen. Die Passion beginnt mit dem Einleitungschor „Wir gingen alle in der Irre wie die Schafe" in Keisers typischem Deklamationsstil: gleichrhythmische Achtel des Chors mit Sechszehntelfiguration der Instrumente. Der Evangelist beginnt Lukas 22,39 „Und er ging hinaus nach seiner Gewohnheit", Arien und Chöre unterbrechen die bis Lukas 22,66 „Bist du Gottes Sohn" (zuletzt nur noch Noten, auf die der angeführte Text paßt) reichende Handlung. Von den Solostücken ist breiter ausgeführt die als „Cantata" bezeichnete Petrus-Klage „Ach was hab ich doch begangen". Nach seiner Begriffsbestimmung des Soliloquiums [88]) dürfte Keiser dieses Stück eigentlich nicht als Kantate bezeichnet haben, man sieht dadurch nur, daß, wie überall, die Grenzen zwischen den Gattungen kaum scharf zu ziehen sind. Das Rezitativ dieses Passionsbruchstücks ist merkwürdigerweise wenig charakteristisch, kaum ist ein Unterschied in der Behandlung des Evangelisten und Christi zu bemerken, die Gelegenheiten zu scharfgeprägter Wortausdeutung bleiben ungenützt. Dagegen ist z. B. der Judenchor „Weissage, wer ist's" in seinem ruhigen, aber desto aufreizenderem Haß, der so stark im Gegensatz zu der sonstigen Turbatechnik Keisers steht und andererseits verblüffend dem Ausdruck des Bachschen „Weissage . . ." ähnelt, den besseren Stücken des im großen ganzen unbedeutenden Passionsbruchstücks zuzuzählen.

Mehr noch als es bei der Brockes-Passion der Fall war, stimme ich bei der Beurteilung der „Markus-Passion" Keisers mit älteren Betrachtern, vor allem wieder mit Bitter, überein. Um Wiederholungen zu vermeiden, möchte ich daher lieber auf einige Ergebnisse meiner Quellenuntersuchungen näher eingehen.

Die in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin befindliche Partitur dieser Passion [89]) stammt aus dem Nachlaß J. S. Bachs, der eigenhändig den Text eingetragen hat. An zwei Stellen trägt das Manuskript die Jahreszahl 1729. Chrysander hat aber bereits bewiesen, daß diese Ziffer beide Male nur aus 1720 verbessert worden ist [90]). Bei der Partitur befinden sich Stimmen, die z. T. ganz von Bachs Hand geschrieben sind, aber aus verschiedenen Zeiten stammen [91]). Spitta weist aus der Art des verwendeten Papiers und aus der Hand-

schrift nach [92]), daß ein Teil der Stimmen schon in Bachs Weimarer Zeit geschrieben sein muß, die Doppel der Singstimmen und die Continuostimme dagegen in Leipzig, wo Bach also das Werk wieder aufgeführt haben wird. Diese Vermutung wird durch die Tatsache unterstützt, daß die von Bach äußerst flüchtig geschriebene unbezifferte Continuostimme durchweg einen Ganzton tiefer steht als die Partitur und die andern Stimmen. Diese Transposition war durch den „Chorton" der Leipziger Orgeln seiner Zeit bedingt [93]).

Es hat sich nun bisher noch keiner der Betrachter dieser Keiserschen Passion der Mühe unterzogen, einmal die Partitur mit den Stimmen zu vergleichen. Diese Untersuchung hätte nämlich das interessante Ergebnis gehabt, daß zwar die alten und die neuen Stimmen bis auf eine einzige Stelle gleich sind, dagegen alle stark von der Partitur abweichen. Wir haben also den eigenartigen Befund: frühe und spätere übereinstimmende Stimmen einerseits, und eine vermutlich 1720 (in Köthen?) geschriebene, davon erheblich abweichende Partitur andererseits. Es bleibt also die Frage bestehen, nach welcher Partiturvorlage die früheren Stimmen angefertigt sein können. In den Stimmen fehlen 11 Nummern der Partitur (6 Arien, 1 Chor, 4 Choräle), sie enthalten dagegen 12 Stücke (4 Choräle, 4 Arien, das Schluß-Amen und 3 Orchesterzwischenspiele, „Sinfonie" überschrieben), die in der Partitur fehlen. Nach dem Stil dieser Stücke zu urteilen, muß man unbedingt annehmen, daß auch sie von Keiser stammen. Einzig könnten zwei der Choralsätze, die sich durch chromatische Durchgangsnoten usw. von dem typischen homophonen Choralsatz Keisers unterscheiden, stutzig machen. Man möchte vermuten, daß die übergroße Primitivität der Originalsätze Bach bewogen hätte, die betreffenden Choräle neu zu setzen. Merkwürdig wäre immerhin, daß er so nur bei zwei Chorälen vorgegangen sein sollte! Eine genauere Betrachtung der Sätze (Beispiel 19) zeigt jedoch, daß die ungeschickte Fassung des Ganzen (mögen auch Chromatik und kräftigere Harmonik im einzelnen an Bach erinnern) es verbietet, Bach selbst für diese Sätze in Anspruch zu nehmen. Möglicherweise hat er sie von einem seiner Schüler anfertigen lassen?

Die Stimmen der Markus-Passion weichen in folgendem von der Partitur ab:

1. Es fehlt die Arie des Petrus „Es soll der Tod das Leben enden".

2. Die Arie „Jesu, Brunnquell aller Freude" ist ersetzt durch das geistliche Lied „Will dich die Angst betreten" (Sopran u. Bc.).

3. Anstelle der Arie „Verfluchter Kuß": „Wenn nun der Leib wird sterben" (Tenor, 2 Violinen, Bc.).

4. Es fehlen die Arien „Strömet Blut" [94]) und „Jesu, schweigen deine Lippen".

5. Der Choral „O süßer Mund" ist ersetzt durch „So gehst du nun" [95]). Dieser Choral beschließt die „Pars I", während in der Partitur keine Trennung gekennzeichnet ist.

6. Nach der Arie „Wein, ach wein itzt" folgt in den Stimmen noch eine eigenartige „Sinfonia" in der Adagio-Akkorde und Allegro-Figuren in rascher Folge wechseln.

7. Anstelle des Chorals „O Menschenkind" tritt „O hilf, Christe, Gottes Sohn". Die älteren Stimmen haben wie auch der reich bezifferte, ausdrücklich als Cembalostimme bezeichnete Generalbaß einen recht simplen Satz, wie man ihn auch sonst für Keisers Choralbehandlung kennt (Beispiel 20). In den neuen Stimmen und in der unbezifferten Orgelcontinuostimme, die Bach vermutlich in Leipzig zu Grunde legte, befindet sich dagegen ein anderer Satz (Beispiel 21).

8. An diesen Choral schließt sich wiederum eine Sinfonia (¾ F-dur).

9. Es fehlt der Choral „Deine Demut hat gebüßet", das vorausgehende und das folgende Rezitativ sind musikalisch verschliffen.

10. Das Rezitativ „Und da sie ihn gekreuzigt hatten" ist völlig anders und wird unterbrochen durch

11. die Alt-Arie „Was seh ich hier" (mit Bc.)

12. Die stärksten Abweichungen treten auf nach den Rezitativworten „Und er verschied" [96]). An der Stelle der Chorarie „Brich entzwei" [97]) steht der Choral „Wenn ich einmal soll scheiden" in einem für Keisers Passionen ungewöhnlichen Satz für eine Altstimme mit Generalbaß (Beispiel 22) [98]). Auf diesen Choral folgt eine schöne Siciliano-Arie „Seht, Menschenkinder, seht" für Sopran (2. Strophe für Tenor), Violinen im Einklang und Generalbaß, darauf abermals eine Sinfonia, die nach einigen Adagio-Einleitungsakkorden fugiert gehalten ist. Vom Rezitativ „Und der Fürhang im Tempel zerriß" an stimmen Partitur und Stimmen wieder überein bis auf den Schlußchoral der Partitur, an Stelle dessen nach den Stimmen acht Strophen von „O Traurigkeit, o Herzeleid" gesungen werden. Den Beschluß bildet ein fugiertes „Amen" mit Zwischenspielen der Violinen.

Zur Gesamtcharakteristik der Keiserschen Markus-Passion ist im wesentlichen dem Urteil Bitters nichts Neues hinzuzufügen. In der Tat kann man dieses Werk als Vorstudie Bachs zu seinen eigenen überwältigenden Passionen werten. Denn die Tatsache, daß er es mehrfach einer Aufführung würdig erachtete, spricht für seine Wertschätzung. In der Tat ist in dieser Keiserschen Passion die Form der Bachschen vorgebildet, alles natürlich in kleinsten Ausmaßen, oft nur in Andeutungen. Recht knapp sind meistens die Arien gehalten, sodaß sie Bitter nicht mit Unrecht „fast zu gedrängt und aphoristisch" nennen kann. Trotzdem versteht es Keiser, auf engstem Raum die Stimmungen vollendet auszudrücken. Mit Recht weist Bitter besonders auf die Arien mit obligaten Instrumenten hin [99]), die deutliche Vorstufen zu Bachs Technik darstellen [100]). Chrysander hakt natürlich wieder bei der Beurteilung des Keiserschen Chorsatzes ein. Er findet die Chöre „voll wunderseltsamer Contrapunkte", vor allem haben es ihm die Fugen angetan: sie „beginnen fast ohne Ausnahme mit einer

Engführung, so daß der Komponist eben da, wo seine Mittel die allerschwächsten sind, wie ein Kind das Allerschwerste angreift, ohne zu wissen, was er tut, und so mit seinem gelehrten Bart gleich anfangs den Hals bricht" [101]). Sehr richtig weist Bitter darauf hin, daß doch auch Bach und Händel ihre Chöre nicht um des Kontrapunkts willen schrieben, noch niemand hat Keiser als großen Kontrapunktiker angesprochen. Entscheidend kann nur der Gesamteindruck und die Schlagkraft der Chöre sein. Und die sind meinem Empfinden nach gerade bei Stellen wie etwa „Siehe, er rufet den Elias" außerordentlich stark. Außerdem ist das Urteil Chrysanders über Keisers Kontrapunkt ein wenig hart. Denn wenn Keiser auch nicht wie etwa Bach aus dem Kontrapunkt heraus schafft, im Kontrapunkt lebt, so ist er doch fähig, auch im strengen Satz kunstgerecht zu arbeiten. Diese dramatischen Judenchöre dieser Passion haben einen kleinen Zug kontrapunktischen Wesens, der sie so von den mehr rein deklamatorischen turbae der Brockes-Passion unterscheidet.

Es kann nach dem Gesagten also kein Zweifel sein, daß Chrysanders wegwerfendes Urteil über Keisers Markus-Passion, die er als „schweißtriefenden Versuch, es der nachgerade musikalisch tiefer und geistig ernster gewordenen Kunst gleich zu tun" bezeichnet [102]) als überscharf und ungerecht aufgefaßt werden muß.

II. Oratorien.

„Ich habe auch verschiedene starcke zweichörichte Kirchen-Wercke von seiner (Keisers) Arbeit gesehen, die an Melodie einen großen Vorzug vor andern hatten..." „Seit dem er nun 1728 auf Weihnacht, nach mir, Canonicus minor und Cantor cathedralis geworden, hat er gleichfalls viele ausbündige Oratorien im Dom erschallen lassen" [103]). Diese beiden Bemerkungen Matthesons machen es zur Gewißheit, daß Keiser außer den Passionen noch etliche andere Oratorien geschrieben hat. Um so bedauerlicher ist es, daß von diesen Werken nur ein einziges auf uns gekommen ist: „Der siegende David [104]). Winterfeld [105]) setzt den „Siegenden David" erst nach 1728 an, will ihn also erst in den Jahren von Keisers Domkantorat geschrieben wissen, Chrysander [106]) beweist jedoch, daß eine wesentlich frühere Entstehungszeit dieses Oratoriums anzunehmen ist. Die in der Preußischen Staatsbibliothek erhaltene Partitur [107]), trägt leider kein Aufführungs- oder Entstehungsdatum. Allerdings ist das Originaltitelblatt nur teilweise erhalten, sodaß eine aufschlußgebende Bemerkung vielleicht verloren gegangen ist.

Schon Chrysander vermutete Johann Ulrich K ö n i g als Textdichter des Oratoriums und nahm den Text als Teil der von Telemann komponierten, nicht erhaltenen sogenannten „Davidischen Oratorien" in Anspruch. In der Tat verzeichnet das Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller [108]) unter den Werken Königs:

„Der Königl. Prophet David, als ein Fürbild unseres Heilands Jesu in 5 verschiedenen Oratorien. — Im Drillhause zu Hamburg aufgeführt 1724 von Telemann. Hamburg. J. U. Gennagels Erben.

Früher bereits: „Die durch Großmuth und Glauben Triumphirende Unschuld, oder der Siegende David. Geistl. Sing-Gedicht. Musik von Keiser. Hamburg. J. U. Gennagel o. J. 2 Bogen und Hamburg. R. L. Stromer. o. J. 2½ Bogen."

Der Vergleich der beiden in der Hamburgischen Staatsbibliothek erhaltenen Texte zeigt das Telemannsche Werk als eine auf zwei Teile erweiterte Fassung des „Siegenden David" von Keiser. Dieses Werk hat im Textbuch [109]) den vollständigen Titel: „Die Durch Großmuth und Glauben Triumphirende Unschuld / Oder Der Siegende DAVID; In einem geistlichen Sing-Gedichte Auf hohes Begehren vorzustellen. Hamburg / gedruckt bey J. U. Gennagel / auf St. Jacobi Kirchhof", bezieht sich also auf den ersten Druck der beiden im genannten Lexikon angeführten Drucke dieses Werkes. Als „Vor-Bericht" enthält dieser Druck einen längeren Lobeshymnus auf Reinhard Keisers Musik, als dessen Verfasser der Ratsmusikant oder „Concert-Meister" Johann Kayser zeichnet, von dessen Frau schon oben die Rede war.

Der Text des „Siegenden David" behandelt in freier Dichtung die bekannte biblische Episode. Handelnde Personen sind David, Goliath, Saul, seine Söhne Eliab und Jonathan, Abner. Dazu treten die Chöre der Israeliten und der Philister. Wie in den italienischen Oratorien und im gleichzeitigen Hamburger Passionsoratorium sind betrachtende Allegoriefiguren (die „Gott liebende", „andächtige" und „gläubige Seele") eingefügt, die an geeigneten Stellen zwischen der alttestamentlichen Handlung und dem Leben Christi Vergleiche ziehen. Als Beispiel hierfür und zugleich als Probe der dichterischen Sprache sei folgendes Rezitativ angeführt:

„Hast du, mein Heiland, nicht auch so gesiegt,
„als dich in irrer Nacht die große Schar bekriegt?
„Sind deine Feinde nicht mit Spieß und Stangen
„auch dazumal nach dir bewaffnet ausgegangen?
„Warfst du mit unbewehrter Hand
„die ganze Schar nicht schimpflich in den Sand? . ."

Es ist übertrieben, der Dichtung jeden Reiz absprechen zu wollen. Dieses und die früher mitgeteilten Beispiele Königscher Oratoriensprache zeigen den mitunter derben, typisch barocken Bilderreichtum, und die gepflegte Form, die beide der Komposition weitgehend entgegen kommen. Im Stile des Hamburger biblischen Oratoriums [110]) ist die Handlung ohne Erzähler rein dramatisch geführt, wir haben es also mit einem „poetischen Oratorium" im Sinne Scheibes zu tun [111]). Die Handlung sei kurz skizziert: sie beginnt mit der Not der Israeliten in der Bedrängnis durch die Philister, höhnend fordert der Riese

Goliath zum Kampfe heraus, David hört von dem ausgesetzten Siegespreis, der Tochter Sauls, und will den Kampf wagen. Die ihm angelegten Waffen hindern ihn und nur mit der Schleuder tritt er dem Riesen entgegen. Der Kampf selbst, der Höhepunkt der Handlung, wird vom Dichter geschickt gewissermaßen hinter die Szene verlegt, Abner berichtet den Vorgang. Die zu Ehren des Sieges gesungenen Loblieder des „israelitischen Frauenzimmers" erregen Sauls Eifersucht. David tröstet ihn durch Gesang und Spiel, doch der böse Geist in Saul gewinnt wiederum die Oberhand, der König wirft den Speer nach David, ohne ihn jedoch zu treffen. Hier bricht die Handlung ab, ein Lobgesang auf die Musik, die sechste Strophe des Chorals „Wie schön leuchtet der Morgenstern", beschließt das Werk:

„Zwingt die Saiten in Chythara
„Und laßt die süße Musica
„Gantz frewdenlich erschallen ..."

Wie in den Passionsoratorien fällt auch in diesem Werk das Hauptgewicht der Musik auf die zahlreichen Arien. An geschlossenen Solostücken steht daneben nur ein Duett und ein Accompagnato-Rezitativ. Namentlich der erste Teil bietet Gelegenheit zu Chören, vor allem zu Doppelchören der beiden feindlichen Völker. Im zweiten Teil bringt Keiser zweimal den oben erwähnten Choral. Die Handlung selbst liegt in den Secco-Rezitativen, denn außer in wenigen Chören steht sie in der geschlossenen Nummer gänzlich still, vor allem wirken die erwähnten Allegorieeinschübe in retardierendem Sinne.

Von den 17 Arien des Oratoriums sind 14 als da-capo-Arie gearbeitet, die „Cantata", der Beruhigungsgesang Davids, in einer variierten Dreiteiligkeit: der erste Teil erscheint verkürzt mit Instrumentalnachspiel wieder. Manchmal wirkt die an sich ja urmusikalische Da-capo-Form bei Keiser bereits etwas maniriert, so wenn bei der gewollt dramatischen Anlage des Werkes die Wiederholung des ersten Teils geradezu die Handlung aufhält. Auch in diesem Werk verwendet Keiser mehrmals das Siciliano in höchst poetischer Weise: er legt diese Hirtenlieder der betrachtenden Seele in den Mund, wenn sie den Vergleich zwischen David und Christus als Hirten zieht.

An zwei Stellen des Werkes wäre es möglich, zusammenfassende Großformen herauszuschälen. Ich denke da an das Musterbeispiel dieser Art: die gewaltige erste Szene in Händels „Saul" [112]). Der „Siegende David" bietet als Beispiele:

Fünfstimmiger Chor der Israeliten (G-dur) — Da-capo-Arie Goliaths (C-dur — G-dur — C-dur) — Wiederholung des Chores mit verkürztem Ritornell (G-dur).

Im Schema also:

A(G) — B (C-G-C) — A' (G).

Eine Art Rondoform dagegen ergibt die Szene, in der Saul immer wieder die Loblieder auf den Sieger David hört und sich in einge-

streuten kurzen, prägnanten Rezitativen gegen den bösen Geist auflehnt. Der Höhepunkt wird dann in dem einzigen begleiteten Rezitativ des Werkes erreicht, wenn in Saul der Wahnsinn ausbricht und er Goliath und die Philister nahen zu sehen glaubt. Die schematische Darstellung dieser wirklich packenden Szene, die zugleich ein Beweis für die Blicksicherheit und die formale Gewandtheit der Hamburger Dichter bietet, wäre:

$$A - B - A' - B - A'' - B - A''' - C.$$

Auf Keisers Themenbildung und ihre Abhängigkeit von der Figurenlehre seiner Zeit wird noch weiter unten einzugehen sein. Ebenso bedarf die Frage der Koloratur als Ausdrucksmittel einer Klärung. Ich will an dieser Stelle einige Beispiele aus dem „Siegenden David" anführen, die die Schwierigkeit einer endgültigen Lösung dieser Frage darlegen. Höchst sinnreich verwendet scheint die Koloratur etwa in einem Beispiel zu sein, in dem noch der bildhaft lang ausgehaltene Ton auf „Drohen" besonders anschaulich wirkt (Beispiel 23). Selbstverständlich ist es, daß Worte wie „jauchzen", „wallen" usw. hervorgehoben werden, wie oben erwähnt [113]) liebt Keiser vor allem im Rezitativ Auflockerungen, sodaß es mitunter zu madrigalischen Einschüben kommt (Beispiel 24).

Neben solchen Beispielen sinnreich angewendeter Koloratur trifft man jedoch bei der Durchsicht dieses Werkes auch auf Stellen, bei denen die g l e i c h e Koloratur nacheinander auf Worten und Begriffen höchst gegensätzlichen Sinnes auftritt: in einer Arie der gläubigen Seele z. B. auf: „Es rüste sich wider mich T e u f e l und Welt, ich ziehe mit J e s u doch mutig ins F e l d." In solchen Fällen handelt es sich anscheinend um rein musikalisch-formale Vorgänge: die aus dem ersten Begriff abgeleitete Koloraturfigur tritt nach musikalischen Gesichtspunkten einfach als eine Art musikalischen Reims auf, gleichgültig ob das spätere Textwort ihr entgegenkommt oder nicht. Mitunter scheint der Komponist selbst die grotesken Übertreibungen in der Verwendung der Koloratur empfunden zu haben: auf Seite 59 der Partitur ist z. B. charakteristischerweise in einem Rezitativ Davids eine lange Koloratur auf: „. . ein Herz aus E i s e n . ." gestrichen und durch eine ganz einfache Wendung ersetzt.

Die barocken Echoeffekte verwendet auch Keiser mehrmals in rein musikantischem Sinn, z. B. in der Arie Sauls (Partitur Seite 67), in der vier Takte einer Koloratur auf „w a f f n e t euch" mit f-p-f-p bezeichnet sind. Auch in dem einzigen Duett des Werkes (zwischen Jonathan und David) finden wir das aus Jonathans Frage (Beisp. 25) motivisch abgeleitete Echo.

Die Charakterisierung der handelnden Personen ist nur wenig ausgeprägt. Goliath ist der einzige, dessen übermütig-protzendes, aber durchaus sympathisches Wesen einigermaßen deutlich gemacht wird. Als Beispiele seien zwei seiner Arienthemen angeführt (Beisp. 26) [114]).

Sauls Persönlichkeit ist nicht scharf genug gezeichnet und auch David in keiner Weise etwa mit der sympathischen Jünglingsgestalt des Händelschen David im „Saul" identisch. Oft genug erscheint er, (dies allerdings mehr ein Fehler der Dichtung) nicht viel weniger großsprecherisch als sein Gegner. Dazu kommt noch, daß sich Keiser ein wichtiges Mittel der Abtönung beider hat entgehen lassen: der Knabe David singt ebenso wie der Riese Goliath Baß, Saul dagegen Tenor! Sicherlich wäre die umgekehrte Anordnung der Charakterisierung der drei Männergestalten besser zustatten gekommen. In ruhigem Gepräge sind die moralisierenden Betrachtungen der gläubigen Seele (soprano del primo coro), der Gott liebenden (ein zweiter Sopran) und der andächtigen Seele (Tenor) gehalten; angeführt sei davon das schöne Sicilianothema „Ihr Seelen erweitert die Tore der Herzen" (Beispiel 27).

In den Chören verlange man nicht die bildhaft deutliche Charakterisierung der verschiedenen Völker, wie sie etwa Händel im „Belsazar" (Gegensatz der Israeliten, Babylonier und Meder) oder in „Samson" (Israeliten und Philister) so großartig darstellt. Auch in diesem Oratorium baut Keiser die Chöre zumeist in der kurzrhythmischen Deklamationsweise auf, die bei den Passionen schon skizziert wurde. Ebenso arbeitet er die Doppelchöre in der Art, daß sich die Stimmgruppen kurze Motive gewissermaßen nur gegenseitig zuwerfen, eigentlich achtstimmige Doppelchörigkeit ist nicht anzutreffen. Auch in ihnen ist Keiser, wie immer, kein Freund großer kontrapunktischer Künste, ein einziger aller Chöre beginnt nach einem bereits imitatorischen Ritornell fugiert. Aber nach der ersten Durchführung des Themas wird auch er gleich wieder homophon! Allein der Doppelchor nach dem Siege Davids, den Triumpf der Israeliten und die Verzweiflung der Philister schildernd, hat Ansätze zu einer deutlicheren Charakterisierung. Dieser nur zweiteilige Chor ist zwar im ersten Teil kaum von den übrigen unterschieden, also einfach respondierend gehalten: der Philister Rufe „zur Flucht" und der Israeliten „jagt nach" wechseln in schneller Bewegung, der zweite Teil dagegen, den schon Winterfeld der Mitteilung wert erachtete [115]), malt chromatisch abwärts das „Heulen" der Philister, darüber in jubilierenden Sechszehntelfiguren den Triumpf der Israeliten: „Wir jauchzen bei unseren Siegen". An einigen wenigen Stellen nur benutzt Keiser das später von Händel mit so großer Wirkung angewendete Kunstmittel der in den Chor geworfenen Solorufe. Auch d a s alles mehr tastende Versuche, man bedauert, daß Keiser diese Szenen nicht breiter ausgeführt hat.

Wie schon erwähnt erscheint der Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern" an zwei Stellen des Werkes als „Choral der Christlichen gemeine". Keiser löst die ganze schlicht harmonisierte Choralmelodie durch eine die Notenwerte halbierende Bewegung der Geigen und Oboen und durch Sechszehntelfigurationen des Basses und einer Sologeige in rauschende Figuralmusik auf. Wie häufig in Keiserschen Chören ist eine äußerst hohe Lage gewählt (der Sopran be-

wegt sich ständig in der Region des b", vom Chorbaß wird mitunter das g' verlangt!), sodaß man wohl einen erheblich tieferen Kammerton anzunehmen hat.

Betrachten wir noch kurz die interessante und lebendige Instrumentation des Oratoriums. Den Unterbau des Orchesters bilden natürlich die Streicher mit dem Generalbaß. Mehrmals verwendet Keiser Unisonbegleitungen in den Arien, teils sämtlicher Streicher, teils Violinen und Oboen im Einklang u. ä. Nur noch zwei Arien und der Mittelsatz einer dritten werden in diesem Werk vom Cembalo solo begleitet, im Gegensatz etwa zu den Arien der Brockes-Passion, in denen dieses ältere Stilelement prozentual eine erheblich größere Rolle spielt. Die Violine erscheint als Soloinstrument in der bereits erwähnten Choralfiguration und in einer Arie der allegorischen Person, die ganz eigentümlich von vier Sologeigen und vier Oboen begleitet wird. Eine andere feinsinnige Instrumentation weist die Arie des Eliab (Partitur Seite 52) auf, in der an der einzigen Stelle des Werkes „flauto traverso" vorgeschrieben ist, dazu als stimmungsvoller Hintergrund: „tutti li violini, violette e violoncelli pizzicati, oboi con sordini". Die „Cantata" Davids, sein Beruhigungsgesang für Saul, verwendet: „2 chalumeaux, spinetto di campanelle e liuto unisoni". Die Tutti-Besetzung für die Begleitung der Chöre ist gewöhnlich Oboen, Violinen, die Violoncelli mit den Fagotten, „violone grosse" und Cembalo. Bei den festlichen D-dur Chören treten dann noch 3 Trompeten und Pauke hinzu [116]).

Wie in jedem Keiserschen Werk gehören auch im „Siegenden David" die Rezitative zu den hervorragendsten Teilen. Vor allem die beschaulichen Stellen und dichterisch wirklich bedeutsame Abschnitte hebt Keiser durch ausdruckvolle Deklamation hervor. (Beispiel 28).

III. Kleinere Kirchenkompositionen.

Wenn ein Stück geeignet ist, Keisers Artung als Kirchenkomponist eindeutig vor Augen zu führen, so ist es sein „Te deum" in D-dur [117]). Leider ist aus keinem Merkmal des Manuskriptes zu entnehmen, aus welcher Zeit dieses ungewöhnlich einheitliche und reife Werk stammt. Der Praxis der Zeit entsprechend ist es aber sicherlich zur Feier eines Sieges oder Friedensschlusses komponiert: man denke etwa an Händels „Utrechter" und „Dettinger" Te deum, die übrigens beide gleichfalls in der jubelnden D-dur (Trompeten!-) Tonart stehen.

Es ist klar, daß der jeder metaphysisch-grübelnden Stimmung bare Text des Te deums dem Temperament Keisers und seinem Erfindungstypus außerordentlich entgegenkam. Nur so ist die abgerundete, in sich geschlossene Leistung, die dieses Werk darbietet, zu erklären. Selbstverständlich wird man auch in ihm keine Kontrapunktkünste verlangen und es ist sehr bezeichnend, daß die Stellen, bei denen Keiser der Tradition entsprechend kontrapunktische Arbeit für nötig erachtete, wie stets in seinen Kirchenwerken erheblich gegen die übrigen abfallen. Ein Fugenthema wie Beispiel 29 wird zwar

regelrecht durchgeführt, hat aber bei weitem nicht die Schlagkraft der frei komponierten Teile. Charakteristisch für die augenscheinlich von Keiser selbst empfundene Unsicherheit auf diesen Gebieten ist u. a. die Tatsache, daß er hier die Instrumente ohne jedes Eigenleben verwendet: sie gehen nur im Einklang mit den Chorstimmen. Einen ganz anderen Eindruck vermittelt dagegen der Anfangschor „Te deum laudamus". Schmetternde Trompetenfanfaren respondieren mit Violinpassagen, der Chor hält sich anfangs in den homophonen Dreiklangsmotiven der Trompeten, geht dann mehr und mehr aus sich heraus, einzelne Stimmen geraten in Bewegung, in Koloratur, während die andern durch gleichmäßige Deklamation das Gleichgewicht des Satzes aufrecht erhalten. Zu den zahlreichen Solostellen des „Te deum" ist Neues nicht zu bemerken: formal äußerst knapp gehalten, oft nur vom Generalbaß begleitet, unterstreichen sie durch sinnvolle Koloratur den Stimmungsgehalt der Worte.

Im Gegensatz zum „Te deum" zeigt eine „Missa brevis" [118]) Keiser auch in breiterer, ernsterer Kirchenmusiktechnik, im Typ wie ihn etwa der Einleitungschor seiner Markus-Passion darstellt. Nichts wäre ungerechter als Keiser stilistische Mißgriffe vorzuwerfen und deutlich zeigt sich der Ernst der Keiserschen Auffassung. Technisch merkwürdig und sonst kaum in einem Keiserschen Werk anzutreffen ist die Stimmführung der diesen Chor begleitenden Instrumente: die zweite Violine geht mit dem Sopran, die erste verstärkt den Alt in der höheren Oktave. Diese „Oktavierung" einer Mittelstimme war eine im ganzen 17. Jahrhundert übliche Art, die Enge des Satzes nach der Höhe zu aufzulockern. Schon Praetorius stellt Regeln darüber auf und „an dieser Mitführung der Altstimme in höherer Lage hat das 17. Jahrhundert, bis in die Zeit Kuhnaus, in vollen Chören festgehalten" [119]). Der Mittelteil des „Kyrie" ist dem Soloterzett von Sopran, Tenor und Baß übergeben, ein bewegter Fundamentbaß bietet die Grundlage für eine interessante Behandlung der Solostimmen, von denen je zwei in gleicher Bewegung der dritten gegenüber stehen. (Beispiel 30). Die Worte „Gloria in excelsis" sind nicht komponiert. Auch in Hamburg wurden also, wie es Liliencron für Liegnitzer und Leipziger Verhältnisse beschreibt [120]), diese Worte vom Geistlichen intoniert, wonach dann der Chor mit dem zweiten Versikel „et in terra pax" einsetzt. Dieser Abschnitt vereinigt einmal gleich mehrere der Keiserschen Stilcharakteristika, die wir bereits feststellen konnten oder von denen noch zu sprechen sein wird: die Chorstimmen sind einfach, homophon gehalten und treten an einer Stelle wieder in das schon mehrfach beobachtete Verhältnis der Stimmgruppen Sopran einerseits, Alt, Tenor und Baß andererseits (vgl. Beispiel 11), darüber hin rauschen Sechszehntelfigurationen mit Tonrepitition, wie sie Keiser besonders bei der Begleitung der Kantaten liebt. Wie im „Te deum" erfolgt auch hier die Gleichgewichtsverteilung der Singstimmen durch paarweise Gegensätzlichkeit in der Motivverflechtung: dem Deklamationsmotiv „benedicimus" (Beispiel 31) steht die etwas starr und schematisch erfundene Koloraturwendung „glorificamus"

(Beispiel 32) gegenüber. Durchaus gelungen und der Situation würdig ist der von dem chromatisch drängenden „miserere" der schönen Sicilianoarie „domine deus agnus dei" eingeleitete dreiteilige Komplex:

1. „Qui tollis" (Chor)
2. „qui tollis" (Tenorsolo mit schlagenden Streicherakkorden in Achtelbewegung)
3. „qui sedes" (Chor. Wiederholung des ersten „Qui tollis")

Am Ende des Werkes versucht Keiser dann eine Steigerung der oben genannten rhythmischen Stimmenverknüpfung: zwei paarweis wechselnde Stimmen haben jeweils eine parallele Koloratur auf „amen", die dritte Stimme bringt im wiegenden $^6/_8$ Rhythmus „cum sancto spiritu" (Beispiel 33), während die letzte in breiter Linie „in gloria dei" (Beispiel 34) dazwischenwebt. Diese „Kontrarhythmie" wechselt durch die verschiedenen Stimmen und bildet in der gesamten Keiserschen Kirchenmusik einen Höhepunkt. Sie überzeugt in ihrer Glätte und ihrem Ebenmaß viel eher als etwa schwierige kontrapunktische Bildungen, die einem so homophon denkenden und empfindenden Komponisten wie Keiser war nicht gegeben sind und in denen, wenn er etwa traditionellen Gesetzen folgt, er es stets nur zu krampfartigen, das gewohnte Gleichmaß von Inhalt und Form vermissen lassenden Versuchen bringt.

Anzuschließen sind noch zwei im ms. 30221 der B. B. enthaltene „Sanctus". Stilistisch sind diese beiden Stücke äußerst verschieden. Während das zweite [121]) in seiner festlichen Bewegtheit und mit selbständiger Orchesterbegleitung dem besonders durch das „Te deum" charakterisierten Typ der Keiserschen Kirchenmusik angehört, leitet das erste, in B-dur stehende, zu einer Gruppe über, die man vielleicht mit „fromm-einfältig" bezeichnen könnte. Deutlicher als Worte es vermögen wird der Anfang des Stückes einen Begriff von dieser ebenfalls von Grübelei freien, Gott in heiteren Rhythmen lobenden Musik geben. (Beispiel 35).

Zu dieser Gruppe gehört auch der Anfang der Erntedankfestkantate „Das Fest der Erndte" [122]). Das von einem unbekannten Poeten nicht ungeschickt angelegte Werk zieht als allegorische Personen heran: Die Andacht, die Glückseligkeit, die Hoffnung, die Dankbarkeit. Gleich der erste Abschnitt bereitet dem Musiker günstigen Boden:

Andacht (Sopran):

„Mit Andacht erhebe dich, o mein Gemüthe, erkenne das, was dir dein Schöpfer angethan.

Glückseligkeit (Alt):

„Dein Wohlseyn, dein Segen sind gütige Werke der mächtigen Gnade, der liebenden Stärcke.

Hoffnung (Tenor):

„Es wird dich in Zukunft mit reichem Gedeyen der gütige Schöpfer vergnügend erfreuen.

Dankbarkeit (Baß):

„So preise denn Gottes unendliche Güte, und stimm ihm zu Ehren den Lobgesang an."

Keiser komponiert diesen Abschnitt in schöner, gleichmäßiger Grundstimmung frei durch, hält das Ganze aber durch rondohafte Wiederholungen des ersten Motivs zusammen. (Beispiel 36). Schlacken treten aber auch in diesem sonst so geschlossenen und reifen Werk zutage: die Choralbehandlung ist übereinfach, fast banal. Der Rest der Kantate erhebt sich wieder auf bedeutende Höhe: die Arie „Ehret den Schöpfer" (Baß-Solo mit Flöten, Trompeten, Streichern und Generalbaß) erinnert geradezu an Bach. (Beispiel 37).

Die Bibliothek Schwerin besitzt eine wohl bildlich zu verstehende musikalisch ganz unbedeutende „Brautmesse einer gläubigen Seelen mit Christo", deren vom Jahre 1709 datierte Partitur den nicht näher erklärbaren Vermerk „Possessor Johann Matthias Vedd" trägt. Die Mehrzahl der erhaltenen geistlichen Kantaten Keisers befindet sich dagegen in zwei Sammelbänden der Bibliothek Berlin: sieben in einem Autographbande Keisers und neun in Abschriften im mus. ms. 11475. Als Texte dienen diesen Stücken deutsche oder lateinische Psalmen, aber auch Kirchenlieder wie etwa „Ich kann nicht mehr ertragen diesen Jammer" [123]). Die Gattungsbezeichnung „Kantate" kann allerdings nur bedingt auf den Inhalt dieser beiden Sammelbände angewendet werden, denn Keiser bezeichnet sie selbst mitunter als „motetto". Stilistisch könnte man auch die Mehrzahl der Stücke dieser Gattung zusprechen, andererseits teilt sie die Verwendung des Rezitativs der Kantate zu. Eine scharfe Grenze läßt sich eben kaum ziehen, am besten bezeichnet man diese Stücke als „geistliche Konzerte" [124]). Deutlich ist des Komponisten Bestreben zu merken, eine gewisse äußere Abrundung und Einheitlichkeit dieser teils für Chor, teils für Soli geschriebenen geistlichen Kantaten zu erreichen: die neun Strophen des oben erwähnten Liedes „Ich kann nicht mehr ertragen diesen Jammer" verteilt Keiser z. B. umschichtig auf die beiden Solostimmen Sopran und Baß unter gleichzeitigem Wechsel von Instrumental- oder reiner Generalbaßbegleitung und behandelt erst die letzte Strophe als Duo beider Stimmen mit den sämtlichen Instrumenten. Ein anderes Mittel der Gestaltung: Das Ende der 7. Kantate des ms. 11475 nimmt in verkürzter Form das Anfangs-„Jubilate" wieder auf und formt so einen stimmungsvollen Rahmen. Der Vereinheitlichung dient weiterhin der Chorsatz einiger dieser geistlichen Konzerte. Keiser hat nämlich für diese Chöre eine von seinem sonstigen Chortyp ganz abseitige Imitationspraxis aus kleinsten, meist im archaisierenden $^3/_2$ Takt gehaltenen Motiven angewendet. (Beispiel 38). Er erreicht durch Imitationen dieser prägnanten Motive eine feine Verknüpfung sowohl der Stimmen untereinander als auch der

Klanggruppen, da er sie in den Singstimmen und in den Instrumenten (etwa als Echo der Vokalstimmen), mit Vorliebe auch im Baß durchführt und diesem dadurch mehr den Charakter einer selbständigen Stimme im Gegensatz zum reinen Funktionsbaß erhält. Sein auf Homophonie gerichteter Sinn vermeidet jedoch, wo es angeht, allzu große Verstrickung in polyphone Probleme. Sich der Grenze seiner Begabung bewußt, verdünnt er z. B. in geradezu auffälliger Weise die ursprünglich gewählte Fünfstimmigkeit, sobald die Anforderungen der Imitation usw. zu groß werden.

Weniger weichen die Sologesänge dieser geistlichen Konzerte von den Typen ab, die sich im Laufe unserer Betrachtung herausgestellt haben. Formal wieder äußerst knapp gehalten, erreichen sie jedoch seltener die Bedeutungsfülle der Soli in den Passionen. Ihre Melodik leitet Keiser fast immer aus der Deklamation des Textwortes ab. (Beispiel 39). In der Fortsetzung dieser vom Bestreben nach Textdeutlichkeit diktierten Anfänge greift Keiser allerdings unweigerlich zu ganz schematischen Sechszehntelkoloraturen, selten nur trifft man auf langatmige, weitgespannte Melodik. Gern ergreift Keiser auch in diesen Konzerten die Gelegenheit zu Malereien auf Worten wie „Blitz", „Rache" usw. wie er es auch nicht unterläßt, etwa den „Kreuzkelch" durch sinnfällige Chromatik nachzuzeichnen. (Beispiel 40). Bedeutend wie immer bei Keiser ist das recitativo secco und das recitativo accompagnato behandelt. Als prachtvolles Beispiel für beide diene eine Stelle aus der Kantate „Mein Gott, warum hast du mich verlassen". (Beispiel 41).

Für einen Vergleich mit Keisers geistlichen Konzerten seien aus dem Hamburger Kreis die drei erhaltenen geistlichen Stücke des zeitweilig auch an der Hamburger Oper beteiligten Organisten Georg Bronner[125]) betrachtet. Als grundlegender Unterschied fällt bei Bronner die erhöhte Bedeutung des evangelischen Chorals auf, in der kompositorischen Arbeit unterscheidet jedoch auch er sich wieder stark von der älteren Schule. So sind etwa die geistlichen Konzerte des zwar gleichzeitig wirkenden, jedoch wesentlich älteren Kantors Joachim Gerstenbüttel[126]) im Verhältnis zu den Werken der Jüngeren viel kontrapunktischer gearbeitet. In den Choralmotetten sind gewöhnlich alle Stimmen motivisch aus dem Choral-cantus-firmus abgeleitet, die Solostellen konzertierend stark koloriert gehalten. Gerstenbüttel bildet so ein wichtiges Bindeglied zwischen der alten, etwa durch Bernhard charakterisierten Richtung Hamburgischer Kirchenmusik und der neuen, galanten Art. Sicherlich kamen aber seine Kompositionen in den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts (Gerstenbüttel starb 1721) dem Hamburger Geschmack, der sich am melodischen und instrumentalen Reiz der Oper und besonders am Sologesang ergötzt hatte, nicht mehr recht entgegen. Es ist sicherlich kein Zufall, daß man in Hamburg, genau wie in Leipzig nach Kuhnaus Tode, den stilistischen Widersacher des Kantors, Telemann, zu seinem Nachfolger begehrte, und, — im Gegensatz zu Leipzig — auch erhielt. Bronners Kompositionsmanier erinnert in

den geistlichen Konzerten stark an den von Mattheson in seiner Brockes-Passion versuchten Stil der Choralphantasie [127]). Auch bei Bronner wandert die Choralmelodie in den beiden chorischen Konzerten durch die Stimmen, während die übrigen Stimmen dazu meist nur in kurzen Dreiklangsmotiven, ganz anders als bei Gerstenbüttel, gleichrhythmisch kontrapunktieren.

An den Herausgeber des Choralbuchs [128]) erinnern auch einige Sätze eines handschriftlichen geistlichen „Arienbuches" aus dem Nachlaß Wilhelm Rusts [129]). Zwei von diesen insgesamt 191 zwei- bis fünfstimmigen Stücken sind jedoch mit „Kayser" und der Jahreszahl 1736 gezeichnet [130]), stammen also aus den letzten Lebensjahren des Komponisten, sofern sie überhaupt Reinhard Keiser zugehören. (Der Ratsmusiker Johann Kayser kommt jedoch erst recht nicht in Frage, er starb bereits 1729). Die Sätze sind in ganz schlichtem akkordischem Satz gehalten (Nr. 174 übrigens in dem für den früheren Keiserschen Choralsatz typischen $^6/_8$ Takt), und verwundern durch „mozartische" oder „mannheimer" seufzende Akkordvorhalte. (Beispiel 42).

Nicht von Reinhard Keiser stammt eine ihm irrtümlich zugeschriebene [131]) Motette „Kündlich groß". Sie findet sich gedruckt in Hillers „Vierstimmigen Motetten" [132]), die Fuge „Gott ist offenbaret" daraus außerdem in der von der Akademie der Künste herausgegebenen „Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart" [133]), handschriftliche Partitur und Stimmen besitzt weiterhin die Bibliothek der Berliner Singakademie [134]). Schon Eitner [135]) weist diese Motette Philipp Christoph Kayser, dem Goethe-Freunde zu. Diesem Komponisten gehört auch die Weihnachtskantate an, die Fétis [136]) unter den Druckwerken Reinhard Keisers aufzählt.

C. KEISERS WELTLICHE KANTATEN.

In dem einleitend gegebenen Umriß des hamburgischen Musiklebens um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert wurde schon die bedeutsame Stellung erwähnt, die die weltliche Kantate einnahm. Die collegia musica und die oben beschriebenen festlichen Konzerte der Adligen, Patrizier und Magistrate waren in Deutschland Träger und Verbraucher der Kantatenliteratur, die hier mehr und mehr begann, sich an Stelle des älteren Orchesterliedes zu setzen. Ein ähnlicher Vorgang spielte sich nebenher im häuslichen Musikleben ab. Kantatenhafte Züge findet man in der deutschen Musik schon etliche Jahrzehnte vor der Jahrhundertwende: etwa im 8. Stück des vierten Zehnts der Adam Kriegerschen Arien (1676) [1]), dann aber in weit stärkerem Maße, eine Generation später, unmittelbar vor Keisers Wirken für eine deutsche Kantate, in Philipp Heinrich Erlebachs „Harmonischer Freude musikalischer Freunde" mit charakteristischem Wechsel zwischen streng gebauten Liedstrophen und freieren rezitativhaften Teilen, besonders deutlich in der dritten Arie des 2. Teils: „Nur siehe wohl zu, wem du trauest" [2]).

Die endgültig sich ausbildende Form der Kantate wird bestimmt durch die allmählich strenger werdende Scheidung zwischen Rezitativ und Arie, durch die Entwicklung, die das Rezitativ in Deutschland macht. Den Zusammenhang zwischen den italienischen madrigalesken Textdichtungen und dem Rezitativ erkennt in Deutschland zuerst Caspar Ziegler 1653 in seiner Schrift „Von den Madrigalen". Wenn Ziegler das Madrigal auch einseitig als epigrammatische Dichtungsart auffaßt und bei ihm sein lyrischer Charakter gänzlich verblaßt erscheint, so kommt er doch zu folgender Feststellung: „Sonsten aber wird ein Madrigal / (was die bloßen Verse, nicht aber die composition belanget) dem Stylo recitativo fast gleich gemacht / und halt ich besagten stylum recitativum, wie ihn die Italianer in der Poesie zu ihren Singe Comedien gebrauchen vor einen stets werenden Madrigal, oder vor etliche viel Madrigalen / doch solcher Gestalt / daß je zuweilen darzwischen eine Arietta, auch wohl eine Aria von etlichen Stanzen lauffe / welches denn sowohl der Poet / als der Componist sonderlich in acht nehmen / und eines mit dem andern zu versüssen / zu rechter Zeit abwechseln muß" [3]). Die deutschen Madrigaldichter Zesen, Hofmannswaldau, Weise usw. übersetzten daher mit Eifer die bedeutendsten Erzeugnisse der Guarino, Marini, Tasso usw., stets mit dem Hinblick auf eine zu erfolgende Komposition der Texte. Denn Weise bemerkt z. B. über seine Madrigale, daß sie „mehrenteils der Music wegen auf die Bahn gebracht worden seien" [4]). Neue stoffliche und formale Quellen erschloß der schon oben als Schöpfer des „Weinenden Petrus" genannte Benjamin Neukirch [5]) mit Übersetzungen aus dem Französischen. In Hamburg laufen alle diese Fäden zu einem schwer entwirrbaren Knäuel zusammen: auf dem Gebiete der geistlichen Dichtung schafft Erdmann Neumeister die geistliche Kantate, zugleich differenziert er theoretisch und praktisch den metrischen Bau des Rezitativs und des Madrigals: in ersterem seien einzeln eingestreute Trochäen und Daktylen zulässig, im Madrigal jedoch nur der jambische Rhythmus [6]). Die Hamburger Textdichter übersetzen italienische Operntexte, sie übernehmen italienische Kantaten in der Originalsprache, ja, sie dichten selbst italienisch, und der französische Einfluß nimmt nach Neukirchs Vorgehen weiterhin zu: Brockes und Weichmann übersetzen aus dem Französischen und Italienischen. Brockes verwendet solche freien Verse für längere lyrische oder epische Werke: „Irdisches Vergnügen in Gott" [7]). Die textlich und musikalisch italienische Kantate war in Deutschland und besonders in Hamburg kurz vor 1700 eine altbekannte Erscheinung, sodaß Reinhard Keiser in dem Vorwort zu seiner „Gemüths-Ergötzung" (1698), dem ersten Beispiel deutscher Kantatenkunst, sich folgendermaßen über die Kantate auslassen konnte: „Von diesen allhier durch den Druck der Welt mitgetheilten Sing-Gedichten / oder wie sie auf Italiänisch genannt werden / Cantaten / hat man zweierlei zu erinnern vor gut befunden / deren eines die Poesie / das andere die Musik derselben angehet. Belangend demnach das Erste / so ist nunmehro in Teutsch-

land die Manier der Welschen in dergleichen Stücken schon so bekannt / daß es unnöthig eine Definition zu geben / was eine Cantate sei / ja es haben dieselben in Teutschland so sehr das Bürger-Recht gewonnen / daß sie die alten Bürger / nemlich die ehemaligen Teutschen Lieder / gar ausgetrieben haben. Es ist aber die Erfindung derselben von der Opern hergekommen. Denn weil man verspühret / daß die vermischete Sing-Art derselben / nemlich bald Recitativ, bald Arien, und diese bald lustig / bald traurig / bald aus diesem / bald aus jenem Thon / sehr angenehm war; allemahl aber ein Stück aus einer Opera zu machen / wegen Abwechslung der Personen nicht thunlich / so hat man die alte Art der langen Lieder von vielen Gesätzen oder Strophen / in ein solches mit Recitativ und Arien vermischtes Gedicht verwandelt. Der Einhalt aber eines solchen Gedichtes ist gar nicht neu / weil so wol unter den alten Welschen als Teutschen Liedern gar viele vorhanden / die Erzählung-Weise den Einhalt vorbringen / und sehe man nur zum Exempel an die bekante schöne Ode unsers Teutschen Opitzen: Coridon der ging betrübet / oder des vortreflichen Simon Dachen seine niemahls gnug gepriesene / und gantz unvergleichliche Ode: Es fing ein Schäffer an zu klagen; so wird man zwo rechte vollkommene Cantaten finden / daran kein anderer Unterschied / als daß sie Vers-Weise gesetzet / und durchaus nach einer Melodei müssen gesungen werden; da eine heutige Cantate die Abwechselung der Melodien und des Ariosen- mit dem Recitativ-Spiel hat / welches das eintzige ist / das wir in diesem Stück den Welschen zu dancken haben ..." Abgesehen davon, daß Keiser um das Stoffliche der Kantate zu charakterisieren etwas ungeschickt Gedichte von Opitz und Dach nennt, die doch nach seiner eigenen Definition alles andere als Kantatentexte, nämlich „Oden" sind, ist ihm die enge Verbindung zwischen Kantate und Oper durchaus geläufig. Auch Voßler ist der Meinung, daß für die deutsche weltliche Kantate nicht so sehr die direkte Einwirkung der Madrigaldichtung als der Umweg über die Oper bedeutsam gewesen sei. So verwischt sich in textlicher Hinsicht (nicht so in musikalischer, wie wir noch sehen werden) die Grenze zwischen Kantate und Oper. Hunold, auf den sich noch Gottsched 1730 in seinem „Versuch einer Critischen Dichtkunst" stützt, spricht es klar und bündig aus: „Denn diese (Kantaten) bestehen aus Arien und Recitativ, und die ganze Poesie in Opern aus eben nichs anders" [8]), ebenso Neumeister in seinen Leipziger Kollegs, die ohne sein Wissen Hunold 1707 in der „Allerneusten Art / Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen" [9]) „ans Licht gestellet" hatte: „also werden nun kürtzlich die Cantate auf diese Art gemacht / daß man Stylum recitativum und Arien miteinander abwechselt. Mit einem Worte: Eine Cantata siehet aus / wie ein Stück aus einer Opera" [10]).

Mancherlei Beziehung verknüpft die Kantate mit der Oper bereits in ihrem Heimatlande. Schon die venitianische Oper enthält „Kantaten" oder Gesangs-„Konzerte", auf die sich das Hauptaugen-

merk der Zuhörer richtete [11]). In ihnen versucht der Komponist neue Klangwirkungen, neue Ausdrucksformen, sie dienen zur Erprobung neuer musikalischer Mittel, und auch in Deuschland wird die Kantate als Vorstufe zur Oper empfohlen: „Dahero einem curiösen und galanten Gemüth / das zur Verfertigung hübscher Opern einen Trieb heget / allerdings nötig / sich vorhero in Cantaten wohl zu üben" [12]). Musikalisch forderte man jedoch bewußt für die Kantate eine feinere Arbeit als für die Oper, nach Mattheson sei erstere etwa einem Wandgemälde, diese aber nur einer Theaterdekoration zu vergleichen [13]), denn „die Sing-Sachen per Camera leiden größere Weitläufftigkeiten und Ausdehnung / auch mehr fugirtes / künstliches und schweres / als das Theatrum" [14]). Wie die Venetianer, so fügten auch die Hamburger konzerthafte Paradestücke für Sänger und Sängerinnen in ihre Opern ein. Hunold schreibt über seinen von Keiser komponierten „Nebukadnezar": „In dieser Opera Nebucadnezar kommen zuweilen Auftritte einer eintzigen Person für / welche man absonderlich für gute Sänger oder Sängerinnen macht / und ihnen sodann eine Cantata .. gibt / üm sich damit hören zu lassen" [15]). Ein Parallelstück dazu ist die „Italiänische Cantata mit dem Accompagnement der Flute Traversiere": „Mi lasci dunque" aus der Oper „L'inganno fedele" (Musik von Keiser, Text von König), die das Hauptstück der 1714 gedruckten „Erlesenen Sätze aus der Opera L'inganno fedele" bildet [16]) und sicherlich eins der berühmtesten und bekanntesten Stücke Keisers darstellt, da es sich in mehreren der erhaltenen handschriftlichen Sammelbände findet. Der Textdichter [17]) hat diese „Cantata" geschickt als lyrischen Höhepunkt der Oper eingeführt:

„Silvanice: Asterie, du spielst ja das Clavier,
Komm, setze dich, accompagnire mir,
Ich selbst will mich im Singen üben.
Asterie: Hast du nicht etwas neues hier?
Silvanice: Ich such' ein Stück, das noch gantz neu gesetzt,
Und, weils in welscher Sprach, mich sonderlich ergötzt.
Hier find ich es.
Asterie: Sind die Partien ausgeschrieben?
Sireno: Da sind sie, ja.
Asterie: Wohlan,
Wo dir beliebt, so fang ich an.
(Silvanice singet nachfolgende Cantata, wozu Asterie auf dem Clavecin, Sireno auf dem Calichon [18]), und ein anderer Schäfer mit der Traversiere accompagniren.)"

Diese Kantate ist also mit Vorbedacht an exponierte Stelle gerückt worden. Für diese Heraushebung aus dem Ganzen kann jedoch noch ein anderer Grund maßgebend gewesen sein, denn aus dem Vorwort des gedruckten Opernbuchs ist mit Schneider [19]) glaubhaft zu vermuten, daß die Verse dieser Kantate gar nicht von König selbst, sondern von Benedix von Ahlefeld, einem Gönner und zeitweiligem Direktor der hamburgischen Oper, stammen, dem König das Buch

widmete und dessen künstlerische Fähigkeiten von ihm in den üblichen Superlativen gelobt werden [20]).

Die gleiche Erscheinung wie die Oper zeigt auch das Hamburger Oratorium: wie wir sahen [21]) singt im „Siegenden David" David vor Saul als Beruhigungsgesang eine „Cantata" und in den Passionen bezeichnet Keiser die aus Recitativ und Arien bestehenden Soloszenen als „Soliloquium" oder „Cantata" [22]).

Mattheson unterscheidet drei musikalische Stile: „ecclesiastico, theatrali und camerae" und unterteilt diese weiterhin [23]). In seiner nicht gerade sehr systematischen Einteilung des „stylo camerae" zählt er nun die Kantate zum „Stylus Madrigalescus; der hat in Cammern und Sälen bey Serenaden, Aubaden, Cantaten und dergleichen seine statt" [24]). Für italienische Verhältnisse meint Dent zwar im Hinblick auf die gelegentliche Stellung der Kantate auf der Opernbühne: „The opera songs of the time might sometimes be considered to be too much in the chamber style, but it is very rare to find a cantata which is theatrical in charakter" [25]). Keiser beurteilt im Gegensatz dazu seine Kantaten in dem schon einmal angeführten Vorwort der „Gemüths-Ergötzung" folgendermaßen: „Was nun das andere Stück dieser Cantaten oder Sing-Gedichte betrifft / nemlich die Musik / so richtet sich dieselbe nach der Poesie / und hat man mit Fleiß in denen gegenwärtigen nicht so sehr den Kammer- als den theatralischen Stil erwählet . . ." Wir werden in der Folge, ausgehend von dem Dentschen Gedanken, der die italienische, insbesondere die Scarlattische Kantate als eine Art Vokalsonate auffaßt [26]), zu untersuchen haben, inwieweit die italienischen Verhältnisse und Voraussetzungen für Deutschland und insbesondere für den ersten Vertreter deutscher Kantatenkunst, Reinhard Keiser, Gültigkeit haben.

Unter dem Namen Reinhard Keisers sind folgende weltliche Kantaten bekannt:

I. Druckwerke.

1. Gemüths-Ergötzung Hamburg 1698
   (1a. handschriftliche Kopie davon im Sammelband „Auserlesene Sätze aus La forza della virtu" Bibliothek Berlin ms. 30227)
2. Divertimenti serenissimi Hamburg 1713
   (2a. Kopie davon wie 1a im ms. 30227
   2b. Einzelne Duette daraus handschriftlich im Sammelband 25043 der Bibliothek Königsberg
   2c. Neudruck der Cantata IV „Die verliebte Diana" als Beilage 8 von August Reißmanns Allgemeiner Geschichte der Musik 3. Band Leipzig 1864.)
3. Musikalische Landlust Hamburg 1714
   3a. teilweise kopiert im Berliner Sammelband ms. 30176.)
4. Kayserliche Friedenspost Hamburg 1715
5. Kantate „Mi lasci dunque" aus der Oper „L'inganno fedele" in deren „Auserlesenen Sätzen" Hamburg 1714

II. Handschriften.

A. Kammerkantaten.

1. Kantate „Benchè sempre crudel" Bibliothek Rostock
2. Kantate „Benchè sempre crudel" 2. Komposition. Bibl. Berlin an Aricola Mus. ms. autogr.
3. Sechs italienische Kantaten. Bibliothek Berlin ms. 30212
   (3a. deren Kopien, nicht selbständige Kompositionen wie nach Eitners Quellen-Lexikon zu vermuten, in: 74 cantati di varii autori. Bibliothèque royale Brüssel. Litt. F. 15153.)
4. Kantate „Begli occhi risolvetevi" Amalien-Bibliothek der Preußischen Staats-Bibliothek Berlin 384.

B. Orchesterkantaten, Serenaden usw.

1. Concerto „Hercules auf dem Scheide-Wege" im Sammelband 17907 der National-Bibliothek Wien (enthält im übrigen einzelne, wohl Opern-Arien und Abschrift des Druckwerkes der „Erlesenen Sätze aus L'inganno fedele" s. o. I, 5)
2. Serenata auf die Vermählung Herrn Otto Luis 1716. Bibliothek Berlin mus. ms. 11495.
3. Kantate „Erwachet und lachet" 1732. Bibl. Berlin ms. 11494

C. Einzelne Arien, die jedoch außer C, 1 und C, 2 mit großer Wahrscheinlichkeit aus Opern, kaum aus Kantaten stammen dürften, tragen Keisers Namen in den Sammelbänden:

1. Deutsche und italienische Kantaten. Bibl. Berlin ms. 11496
2. Arien von Reinhard Keiser. Bibliothek Berlin ms. 11497
3. Arien von Keiser und Telemann. Bibl. Berlin ms. 11498
4. Sieben Arien von Kaiser. Bibl. Berlin ms. 11499
5. Zwanzig Arien. Bibliothek Schwerin 3078
6. Arien unterschiedlicher Autorum. Bibl. Berlin ms. 30338
7. s. o. II, B, 1.

Die ziemlich zahlreich überkommenen Abschriften Keiserscher Kantaten beweisen die beherrschende Stellung, die der Hamburger Opernmeister also auch auf dem Gebiete der Kantate einnahm. Zwar geben die Ariensammelbände nur selten genaue Auskunft über die Herkunft der einzelnen Stücke, doch scheint es festzustehen, daß für unser Thema der Keiserschen weltlichen Kantate in ihnen kaum eine Ausbeute sein wird, denn diese Arien stammen sicherlich aus Opern. Die Herkunftsfeststellung der einzelnen Stücke nach den Keiserschen Partituren und Textbüchern ist durch eine in Hamburg in Vorbereitung befindliche Dissertation von Walter Schulze zu erwarten und ich nehme nur vorweg, daß z. B. große Orchesterbesetzungen einzelner Stücke im ms. 11498 oder noch überzeugender Textworte wie z. B. im ms. 11499: „Grausenvolle Mördergrüfte", die Opernherkunft deutlich werden lassen. Der Sammelband 3078 der

Bibliothek Schwerin, dessen Inhaltsverzeichnis und Arienanfänge Kade mitteilt [27]), enthält auf 17 Blättern 20 einzelne Arien, von denen zwar etliche den Vermerk „von unbekanntem Meister" tragen, die aber wohl mit Recht schon von Kade sämtlich für Keiser in Anspruch genommen wurden. Nur in wenigen Fällen ist der Name der Keiserschen Oper angegeben, der die betreffende Arie entstammt. Aber schon Eitner fand heraus, daß sich die beiden letzten Stücke des Schweriner Manuskriptes (die Arien t und u) als Nr. 10 und 16 auch im Berliner Manuskript 11496 finden, und ich kann ergänzend dazu bemerken, daß die Arien „Ja, ja, geliebte Strahlen" und „Lieben ist ein schön Vergnügen" auch in der Wiener Handschrift 17907 als Nr. 65 und 50 enthalten sind. Letztere stammt aus Keisers Oper „Carnval", wie der Vergleich mit der Hamburger Partitur dieser Oper ergibt. Eitners im Quellenlexikon [28]) geäußerte Zweifel, ob tatsächlich alle Arien dieses Bandes von Keiser stammen könnten, da, wie bereits Kade [29]) bemerkte, die Arie „Amor, sag, was fängstu an?" mit dem Vermerk „dell Opera Croesus" nicht mit der Komposition dieses Textes im „Berliner Autograph von 1710" des „Croesus" identisch sei, sind heute dank der Neuausgabe dieser Oper [30]) leicht zu zerstreuen. Max Schneider teilt im Vorwort dieser Ausgabe mit, daß zwei Fassungen des „Croesus" vorhanden sind: eine n i c h t autographe vom Jahre 1710 und eine zwanzig Jahre später vorgenommene Umarbeitung mit 37 neuen Arien, die damals noch unbekannt war. Die fragliche Schweriner Arie ist nun lediglich die ältere Fassung [31]) und es verhält sich ganz ähnlich mit der folgenden Arie des Schweriner Manuskriptes. Statt dieses Stückes „Liebt mich Atis, kann es sein" [32]) hat Keiser im Jahre 1730 eine Arie „Sollte der mich herzlich lieben" [33]) eingefügt.

Von einem Kopisten R. Brown in Harburg stammen die beiden Sammelbände 30227 und Wien 17907. Der Berliner Band enthält u. a. Kopien von Keisers „Gemüths-Ergötzung" und der „Divertimenti serenissimi" [34]). Der Wiener Band ist betitelt: „Allerhand auserlesene Sätze aus Opern, Cantaten, Concerten etc. von Reinhart Kaysern" und enthält 83 Stücke, deren Herkunft nur in den wenigsten Fällen vermerkt ist. Interessant ist uns dieser Band durch eine Reihe von Beispielen, die er zu der bereits oben berührten Frage der geistlichen Parodie auf weltliche Musik liefert [35]). Einzelne der Arientexte sind nämlich einfach durchstrichen und durch geistliche Umdichtungen etwa folgender Art ersetzt: statt „Sterb ich in so schönen Armen": „Sterb ich in des Herren Frieden" oder „Jesu, wie ist dir geschehn" anstelle von „Amor, wie ist mir geschehn"!! Die ersten 24 Stücke dieser Handschrift gehören zusammen und sind Kopien von Keisers schon oben gelegentlich der Kantate „Mi lasci dunque" erwähntem Druckwerk „Erlesene Sätze aus der Opera L'inganno fedele" [36]). Weiterhin gehören zusammen die folgenden 21 Nummern zum „Concerto: Hercules auf dem Scheide-Wege", das uns noch weiter unten beschäftigen wird, dagegen stammen die folgenden Nummern 46 bis 83 wohl sämtlich aus Opern. Hierüber wird die genannte Arbeit von

Walter Schulze in Kürze Aufklärung geben und ich kann mir ersparen, genauer auf die beim ersten Vergleiche der Handschriften sogleich ans Licht tretenden Parallelen und Übereinstimmungen einzugehen.

Zweierlei ist typisch für diese offensichtlich für den privaten Bedarf hergestellten Abschriften. Einmal die häufigen wohl durch die Verhältnisse bedingten Transpositionen: die schon mehrfach angeführte Kantate „Mi lasci dunque", eigentlich für Sopran und Flöte mit Generalbaß geschrieben, findet sich z. B. im Berliner Manuskript 11496 für Alt und Viola, einige der Sopranarien aus „Carolus V." sind im Berliner Manuskript 11496 ebenfalls nach unten transponiert, dagegen ist aber in der Wiener Handschrift eine Baßarie des Seneca ohne Rücksicht auf den Text eine Dezime höher in die Sopranlage gerückt.

Andererseits muß man bei diesen Sammelbänden beachten, daß sie häufig klanglich nur eine unvollständige Skizze der originalen Arien vermitteln. Diese für den Hausgebrauch zurechtgemachten Stücke sind nach bestimmten Gewohnheitsregeln vereinfacht, gegen die selbst der Komponist nichts einzuwenden hatte. Keiser etwa sagt z. B. im Vorwort des Druckes seiner „Erlesenen Sätze aus der Opera L'inganno fedele": „Von dem Accompagnement der vollstimmigen Stücke / hat man die erste Parthey nur mit drucken lassen / damit das Opus nicht zu groß anwachsen / und die Lernenden wenigstens die Invention judiziren mögen." Man begnügte sich auch in den Abschriften damit, nur die oberste Instrumentalstimme oder gar eine Zusammenziehung mehrerer Stimmen zu notieren, wie es etwa die Arie „Die Edelmuth pranget" [37]) bezeugt, bei der der Kopist Brown nur zwei aus Hörner- und Violinpartien kombinierte Stimmen abschrieb, Oboe und Viola dagegen gänzlich fortließ.

Wir sahen bereits, wie in Hamburg die Fäden deutscher, italienischer und französischer Dichtkunst zusammenliefen, und es ist kein Wunder, daß die Hamburger Dichtergruppe sich auch in Nachahmungen und Übertragungen der fremden Kantatenpoesie versuchte. Stofflich war die italienische Kantate wenig ergiebig, der Inhalt ist stets der gleiche: Klage, Sehnsucht, Schmerz der verlassenen Liebenden wechseln in eintönigem Turnus, dichterisch in drei- bis fünfhebige Verse mit verschiedenen Reimmöglichkeiten und meist weiblichen Endungen gefaßt [38]). Im Heimatlande kam zu dieser geringen Abwechslungsfähigkeit wenigstens hier und da ein satirischer Gedanke hinzu, da man die allmähliche Verflachung dieser Poesie, der keine neuen Gedanken zuströmten, rechtzeitig erkannte. Dent teilt da z. B. eine hübsche Textstelle aus einer Kantate von Pasquini mit:

„Il mondo vuole amori,
vuol sentir dolci pene,
vuol parlar di catene,
vuol suono di piacer, non di rigori."

In der Tat: Liebe, Liebesschmerzen, Liebesfesseln sind die ständigen Vorwürfe dieser Poesie. Nur in einigen Fällen ist es möglich, die Dichter der in Hamburg benutzten italienischen Kantatentexte zu ermitteln. Z. T. nahm man originale italienische Texte, so nennt z. B. das Berliner Manuskript 30212 bei einer einzigen Kantate den Dichter: Coviello, daneben versuchten sich die Hamburger gebildeten Schöngeister in fremdsprachlicher Poesie. Ein Mann wie Mattheson drückte sich ebenso fließend in deutscher wie in französischer oder italienischer Sprache aus. Wir erwähnten schon die vermutlich von dem Herrn von Ahlefeld gedichtete Kantate [39]) und nach Lindner [40]) ist der damals in Hamburg anscheinend besonders berühmte und zur Komposition begehrte Kantatentext „Benchè sempre crudel meco siete" vom Herrn von Wich, dem damaligen englischen Gesandten in Hamburg gedichtet. Wir besitzen auf diesen Text gleich zwei Kompositionen Keisers, auch Mattheson komponierte ihn und fügte die erste Arie seiner Oper „Henrico IV." ein.

Eine Unsitte der Operntexte übertrug sich auch auf die Kantatendichtungen: die Sprachmengerei. So ist z. B. die Keisersche Kantate „L'occaso di Titone all' Aurora" aus den „Divertimenti serenissimi" aus folgenden Bestandteilen zusammengesetzt: italienische Arie — deutsches Rezitativ — deutsche Arie.

Auch für die deutschen Kantaten Keisers lieferten mitunter die dilettierenden Schöngeister die Poesie, so enthalten z. B. die erwähnten „Divertimenti serenissimi", eine Arie „Ihr schönen Augen seid selbst Richter", deren Worte von der vielseitig begabten Aurora von Königsmarck stammen, und Keiser widmete dieses Werk dieser geistreichen Frau als „öffentliche Danksagung / für soviel ungezählte hohe Wohltaten" wie schon im Jahr zuvor (1712) eine von König gedichtete, verloren gegangene Serenata „Die gekrönte Würdigkeit" [41]). Im übrigen lieferten die Hamburger Operndichter Keisers ihm auch die Unterlagen für seine Kantaten. So ist die einzige mit Keisers Musik erhalten gebliebene Hochzeitskantate von Michael Richey gedichtet, und die Texte der „Musikalischen Land-Lust" sind, wie das Vorwort verrät, „aus Menantes neuesten Gedichten genommen". Sie stammen aus Hunolds (genannt: Menantes) [42]) Sammlung „Akademische Nebenstunden allerhand neuer Gedichte" [43]) und bieten ein Beispiel für das Verhalten der Komponisten derartigen Texten gegenüber. Den Text für die dritte Kantate seines Druckwerkes („Von der edlen Music") stellte sich nämlich Keiser erst aus einem für eine bestimmte Gelegenheit geschriebenen Gedicht „Von der Music in einem Collegio Musico" [44]) durch Weglassung der rein für diesen Zweck bestimmten Verse usw. selbst zusammen. Weichmann formuliert in der Vorrede zum ersten Band seiner „Poesie der Niedersachsen" [45]) die Charaktere der beiden in Hamburg wirksamen ausländischen Dichtungsarten folgendermaßen: „In der poetischen Schreib-Art sind die heutigen Italiäner und Franzosen eben so weit / wie in der Music / von einander ent-

fernt. Jene lieben das Metaphorische / tiefsinnige und Majestätische Wesen ... diese aber legen sich auf eine leichte / wolfließende und liebliche Dicht-Kunst. . . " [46]). Die französisch orientierte Kantate ist mehr Subjektkantate und führt die obligatorischen Liebesgeschichten häufig in mythologischer Verbrämung vor im Gegensatz zu der allgemein gehaltenen Stimmungs- und Liebeslyrik der italienischen Texte [47]). Der Sujetkantate neigt der Hamburger Dichter zu, der die ersten deutschen dichterischen Unterlagen für die Keisersche deutsche Kantate liefern sollte: Christian Heinrich Postel.

Noch Schmitz [48]) und Kretzschmar [49]) waren im Unklaren über den Dichter der Keiserschen „Gemüths-Ergötzung" vom Jahre 1698 und vermuteten, daß sich Keiser womöglich den Text selbst, nach fremden Mustern, geschrieben haben könnte. Man hat jedoch niemals etwas von dichterischen Arbeiten Keisers gehört, und so läßt auch Günther Müller die Frage über die Herkunft der Dichtungen offen [50]). In Schröders schon mehrmals herangezogenem Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller [51]) findet sich jedoch, allerdings ohne Angabe eines Fundortes, unter den Werken Postels als Nr. 25 verzeichnet: „Gemüths-Ergetzung in einigen Sinngedichten [52]) mit einer Stimme und unterschiedene Instrumente von Reinhard Keyser versehen. Hamburg 1698. 4." Eine längere Textprobe mag die Art der Postelschen Kantatendichtungen deutlich machen:

„Cantata I ma.

Der unvermuthlich-vergnügte Philenus.

a Soprano con V. V.

(Recitativ)

Der weiße Tag fing mählig an zu schimmern
und Phosphorus vertrieb der Sternen Heer /
Aurora kam die nie von Rosen leer /
beschämet aus Titonus Zimmern
als dem Philen an einen Linden-Baum
die Göttin / die vor längst sein Hertze beugte
in einem angenehmen Traum
sich ganz geneigt mit diesen Worten zeigte:

Aria con V. V.

Nach dem Regen scheint die Sonne /
auff die Noth folgt Freud und Wonne /
aus den Thränen wechselt Lust.
Also wenn die Augen trübe /
tröstet holde Gegen-Liebe /
eine Flammenreiche Brust.

(Da Capo)

(Recitativ)

Dein Trauren ist mit dieser Nacht vergangen /
rieff ihm die holde Venus zu /
du sollst nunmehr gewünschte Ruh
nach dem so lang erdulten Joch /
zum Lohn der güldnen Treu erlangen.
Du aber schläffest noch Philenus
da du soltest wachen /
und diesen Tag mit Freudigkeit anlachen.

Aria andante.

Erwarte noch heute der süßesten Freuden
mit welchen kein Nectar vergleichen sich kann /
die lange gewünschte Vergnügung kommt an /
und will dich mit lauter Zufriedenheit weyden /
Erwarte noch heute der süßesten Freuden.
(Rittornello.)

(Recitativ)

Hierauf verschwand der Traum zusamt der Nacht /
und wie Philenus auffgewacht /
sah er daß schon der Sonnenschein
den heitern Himmel eingenommen /
er sprach:

(Arioso) Ich seh den Tag zwar kommen /
doch nicht das Ende meiner Pein.
Du hast erquickt O süßer Traum mein Hoffen /
laß doch mein Ziel noch heute sein getroffen.

Aria. (Rittornello)

//: Die Liebe zeigt zwar meinem Hertzen
Vergnügung deinen Sonnenschein: //
doch weil mein Geist so lange schon mit Angst gespeist /
wie kann ich dennoch Lust und schertzen /
in meiner Brust vermuthen seyn /
die Liebe zeigt zwar meinem Hertzen
Vergnügung deinen Sonnenschein.
(Rittornello)

(Recitativ)

Jedoch dacht er mit wünschenden Verlangen /
vielleicht ist das Verhängnüs müde /
und will nicht mehr mein Hencker seyn.
Vielleicht blüht mir auf Iris Wangen /
ein unverhoffter Seelen-Friede.
Und stellt sich mit der Sonnen ein,
//: mein schönstes Kind: // die längst der Sonnen
in dieser Brust hat abgewonnen.

Aria affetuosa.

Komme mein Engel mein Himmlisches Kind!
Lasse mich heute nach Wunsch und Verlangen /
küssen die Lippen und drücken die Wangen /
welche der heilsamste Balsam mir sind.

(Recitativ)

Drauf eilt er nach der bunten Auen /
wo Iris er bey früher Morgen-Zeit /
hoft in geheim zu schauen /
selbst Venus die unsichtbar alles sahe /
macht ihm die Bahn durch ihre Gunst bereit.
Und wie Philen der Iris nahe
da wünschete denselben Augenblick /
die Göttin ihm mit diesen Worten Glück:

Aria Allegra.

Brich die Rosen kühne Hand /
kühle deine Flammen.
Itzund wachsen aus den zähren
Freuden Aehren /
und das Heil wird aus dem Brand
deiner Seelen stammen.

(Da Capo).

Dieses Beispiel zeigt den großen formalen Reichtum, der Keiser durch Postels Kantatendichtungen erschlossen wurde, und es ist höchst bedauerlich, daß Keiser auf dem 1698 beschrittenen Wege nicht zielbewußt weitergegangen ist. Aber mit dem Einbruch der italienischen Arie in die Hamburger Oper scheint der italienische „gusto" auch in der Kantate Führung erlangt zu haben, und Keiser wendet sich wieder von dem eben beschrittenen Wege, auf dem ihm die übrigen deutschen Komponisten noch gar nicht gefolgt waren, ab, und bleibt in ausgefahrenen Gleisen: er war nicht der Mann, sich einer Bewegung an die Spitze zu stellen und zu führen; wie im Leben treibt er auch in der Kunst in der Zeit.

Schematisch stellt sich die als Beispiel angeführte Kantate wie folgt dar:
Rez. — Arie mit Instr. — Rez. — Arie ohne Instr. — Rez. + Arioso — Ritornell + Arie — Ritornell — Rez. — Arie — Rez. — Arie. Das ist formal viel breiter und reicher als die gleichzeitige französische und italienische Kantate, und ich glaube, daß mehr im Hinblick hierauf Keisers Bemerkung vom theatralischen Stil dieser Kantaten[53]) als auf den musikalischen Stil zu verstehen ist. Strüver[54]) teilt für die mittlere, entscheidende Zeit Alessandro Scarlattis, des typischen Vertreters der italienischen Kammerkantate, die Sechsteiligkeit, also

Rez. — Arie — Rez. — Arie — Rez. — Arie

als die gewöhnliche Form seiner Kantaten mit. In ihnen habe die erste Arie meist einen punktierten Rhythmus, die zweite ein Thema im Dreiertakt, und die letzte sei häufig als Siciliano o. ä. gearbeitet. Als Anfang wechselten Arie oder Rezitativ, dagegen sei ein Rezitativ am Ende einer Kantate sehr selten, wenigstens zum Schluß gehe es dann noch ins Arioso über. Auch die Hamburger sind zum Glück nicht recht einig über ein konsequent durchzuführendes starres Kantatenschema [55]), wenn ihnen auch der Anfang mit einer Arie angemessener vorkommt. H u n o l d sagt darüber in seinen „Theatralischen / Galanten und Geistlichen Gedichten": „Wer weiß / was Arien sind / wird nicht entgegen seyn / daß sie in einem Cantata zu Anfang und Ende ihren rechten Platz haben: Die Anmuth / welche in den Arien ihre Quintessence verborgen / erweckt so dann im Anfange eine größere Auffmerksamkeit / als bey Recitativ / und am Ende läßt sie auch ein schöneres Nachdencken. Hingegen sieht es hinten und forn kahl aus / wenn man mit Recitativ anhebt und auch schließet" [56]). Auch M a t t h e s o n ist für ein von Arien einschließendes, fünfteiliges Schema

Arie — Rez. — Arie — Rez. — Arie

und sagt: „Diejenige Art der Cantaten, woselbst mit einer angefangen, vermittelt und geschlossen wird, ist die gefälligste; wiewohl auch ein anfangender, nachdrücklicher Recitativ bisweilen fast mehr Aufmercksamkeit verursacht; doch aber keine gute Wirckung am Ende thut" [57]). Nur in Ausnahmefällen sei dieser Schluß erlaubt, „da man gantz unvermutet abbrechen, und eben dadurch die Zuhörer auf eine angenehme Art überraschen wollte" [58]). K e i s e r hat eine Vorliebe für das Rezitativ am Anfang der Kantate: alle Kantaten der „Gemüths-Ergötzung" beginnen so, eine kleine Variation weist nur die sechste Kantate auf. Durch den Text begründet ist diese Kantate in einer Art Rondoform gehalten: Die arios gehaltene Verszeile „Die Liebe währt bis in den Todt" dient als Motto und Refrain, der auch am Anfang und Ende die Kantate einrahmt. Ans Ende dieser Kantaten setzt K e i s e r im übrigen gewöhnlich keine breit gearbeiteten dreiteiligen Arien, sondern schlichtere Gebilde.

Eine viel geringere Abwechslung des formalen Aufbaus zeigen im Gegensatz zu diesen ersten deutschen Kantaten K e i s e r s seine italienischen Kantaten in den „Divertimenti serenissimi" und im Manuskript B. B. 30212. Diese bestehen durchschnittlich nur aus

Rez. — Arie — Rez. — Arie

oder

Arie — Rezitativ — Arie

und auch die deutschen Kantaten der „Musikalischen Land-Lust" verfügen keineswegs über die formale Mannigfaltigkeit des Kantaten-Erstlingswerkes.

Deutlich fühlbar ist noch dessen Nachbarschaft zum deutschen Orchesterlied des 17. Jahrhunderts. Typisch ist da z. B. die Art und Weise eines orchestralen Vor- und Nachspiels gleich in der ersten

Kantate, in der das aus dem thematischen Material der nur vom Basso continuo begleiteten Arie gebildete Ritornell die Arie „Die Liebe zeigt zwar meinem Herzen" einfaßt. Ähnlich ist es bei der fünften Kantate „Die geschilderte Hermione", in der die Instrumente zum Schluß das Motiv der „aria senza stromenta" aufnehmen und so die Kantate abrunden. In den späteren Kantatenwerken Keisers geht der Anteil der Instrumente stark zurück, in Parallele zur Entwicklung in Italien überwiegt in den „Divertimenti serenissimi" und in der „Land-Lust" die Anzahl der „senza stromenti" begleiteten Kantaten, und auch von den sechs handschriftlichen Kantaten im Sammelband B. B. ms. 30212 verlangt nur eine, „Poco amore", die für eine „Mad^elle Koppen" komponiert ist, Instrumente. Die Italiener schreiben mehr und mehr Kantaten ohne Instrumente, so überwiegt z. B. bei Alessandro Scarlatti diese Gruppe in hohem Maße, und nach Volkmann schreibt Astorga nach dem Jahre 1709 nur noch Kantaten „senza stromenti" [59]). Auch die theoretisierenden Hamburger stehen nach 1700 auf dem Standpunkt, daß die eigentliche „Cantata" eine Gattung für eine Solostimme nur mit Generalbaß sei: „Ihre Natur soll seyn, daß sie mit einer Stimme und dem Basso Continuo gesetzt wird / weil diejenigen Piecen, so mit mehr Stimmen oder Instrumenten eigentlich unter die Serenaten gehören / wiewohl man dieses nur in Italien observiret / als wo sie uhrsprünglich herkommen / nicht aber hier zu Lande, wo vielleicht die Stimmen nicht so delicat sind / als in Welschland / und dannenhero eines Accompagnements, sich dahinter ein wenig zu verstecken / mehr als die Italiäner bedürffen" [60]).

Eigentümlich berührt die Unsicherheit der Theoretiker gegenüber der sogenannten „Serenata", die sie nicht recht einzugliedern wissen. Mattheson rechnet eigentlich schon Kantaten für mehr als eine Stimme und mit Instrumenten zur „Serenata", Hunold kommt bei seiner Betrachtung von der andern Seite und definiert: „Eine Serenata ist ein Italiänisch Gedichte / heißet eigentlich so viel / als ein Abendständgen. Nachgehends aber haben diesen Nahmen alle Theatralischen Gedichte überkommen / welche nicht allzulang sind. Doch dürfen sie eben auch nicht allemahl das Theatrum betreten / sondern können sich / welches auch offt geschieht / als eine Taffel-Music praesentiren" [61]) und: „Eine Serenata oder (! !) Taffel-Music sieht eben so Wie ein Stück aus der Opera aus" [62]). Man sieht: mit dem „Stück aus der Opera" hilft man sich überall so gut es geht! Sowohl Kantate als auch Serenade sind eigentlich nichts als „ein Stück aus einer Opera"!

Wie die Übersicht auf Seite 46 f. zeigt, haben sich von Keiser nur drei vollständige Werke und die Kantaten im Druckband der „Kayserlichen Friedenspost" erhalten, die der etwas unbestimmten Gattung der Orchesterkantaten oder Serenaden zuzuordnen sind. Dem Namen nach kennen wir jedoch noch mehrere derartige Stücke, so z. B. die mit Sicherheit bühnenmäßig dargestellte Serenade „beim Dankfest zum Frieden von Baden, 9. Dezember 1714 [63]), weiterhin ein 1719 zur Unterstützung seiner Anstellungsgesuche in Stuttgart geschriebenes Werk:

Der
Zur angenehmen Mayen=Zeit
In
Ludwigs=Auen
Entstandene
Lust=Streit[64])

und die sieben Jahre später für den Kopenhagener Hof gearbeitete Serenade „Das um den Rang streitende Friedensburg, Friedrichsberg, Friedrichsburg und Rosenburg" (vier Schlösser in der Nähe der dänischen Residenz), die leider wie alle andern Kopenhagener Kompositionen Keisers beim Schloßbrande des Jahres 1794 vernichtet worden ist[65]).

Schon die Titel derartiger Werke lassen den allegorischen Inhalt ahnen. Diesem Stoffgebiet gehört auch die erhalten gebliebene Herkules=Kantate an: „Concerto a 3 Voci con Stromenti Hercules auf dem Scheide=Wege, wo zur Rechten die Tugend, zur lincken Hand aber die Wollust sitzet". Diese Kantate beschäftigt drei Solisten: Herkules (Baß), die Tugend (Sopran), die Wollust (Tenor) und besteht aus Sinfonia, neun Arien, einem Duett und zwei dreistimmigen als „Choro" bezeichneten Stücken, die sicherlich nur von den Solisten gesungen wurden, und den Rezitativen. Die Sinfonia ist übrigens keine italienische „Sinfonie", sondern eine „Ouverture"; sie besteht aus einem ersten Teil in dem für die französische Ouvertüre typischen straffen „rythme saccadé"[66]) und einem fugierten zweiten Teil mit öfterem Wechsel zwischen Tutti= und Triostellen (Oboen und Fagott). Unter den Solostücken befinden sich einige Perlen Keiserscher Kunst, vor allem die frischen Nummern der als Koloratursopran behandelten „Tugend". In formaler Hinsicht ermüdet die stereotype Folge zwischen Rezitativ und Arie, durch wechselnde Anlage und durch mehr Ensembles hätte sich eine größere Mannigfaltigkeit und gesteigerte Lebendigkeit unschwer erzielen lassen. Das zeigen die beiden den gleichen Vorwurf behandelnden Werke von Bach und Händel, mit denen ein Vergleich nahe liegt. Bachs von Piccander gedichtete dramatische Kantate „Hercules auf dem Scheide=Wege"[67]) wurde nach Spitta am 5. September 1733, vermutlich im Freien, zu Gehör gebracht[68]). Bach verfügt in seinem Werk über die gleichen Personen wie Keiser, hat sie aber sinnreicher folgenden Stimmkategorien zugeteilt: Herkules: Alt (als aufmerksame Anspielung auf den elfjährigen Kurprinzen, zu dessen Geburtstag das Werk verfaßt wurde), Wollust: Sopran, Tugend: Tenor[69]). Zur Gesamtcharakteristik des Bachschen Werkes ist zu sagen, daß es vor allem durch den Rahmen der Chöre geschlossener als die Kantate Keisers wirkt. Duettierende Rezitative, die Keiser nicht kennt, fördern wirksam dramatisches Geschehen, und Bach erreicht weiterhin mit Durchbrechung des schematischen Wechsels Rezitativ=Arie (Rezitativ und Arie fallen dreimal nicht der gleichen Person zu) eine grö=

sere Lebendigkeit des Ganzen. Spitta hält übrigens Bachs Charakterisierung der handelnden Personen für wesentlich besser als die in Händels „The choice of Hercules". Das erklärt sich ganz natürlich aus der Tatsache, daß fast alle Stücke dieses „musical interlude" [70]) aus der Musik zu dem nicht aufgeführten und verloren gegangenem Schauspiel „Alceste" entlehnt sind. Durch reichere Verwendung des Chors und groß angelegter Szenen mit Accompagnatorezitativen und durch formal sehr breite Arien mit Chorrefrain weicht Händels oratorienhaftes Werk allerdings schon ganz von der Linie des schlichten Keiserschen „Concerto" ab.

Allegorischen Inhalts ist auch die einzige erhaltene Hochzeitskantate Keisers: „Serenata auf die Vermählung Hn. Otto Luis mit Mad. Beltgens geb. Boonin, a 4 Voci con Stromenti. Componirt von Reinhard Keisern, die Poesie von Mich. Richey. Aº 1716" [71]). Richeys Dichtung zu dieser Hochzeitsserenade ist recht geschickt angelegt. Die Nymphe Arethusa und ihre Begleiterinnen wollen vor der Winterkälte in die Stadt übersiedeln. Momus bietet sich ihnen als Führer an, nicht ohne Anspielungen auf Hamburger Zustände:

„die gar zu theure Freude,
des Bürgerstandes Pracht,
die tolle Kleidertracht,
der Weiber Tändelei ..."

vor allem aber auf die unbequemen Zeitgenossen im Dichterberuf:

„So weit ich um mich seh,
kann ich aus Hamburgs Dichtern sagen
kein großes Wunder machen.
Der eine steigt zu schwülstig in die Höh,
ein andrer kriecht so niedrig an der Erden.
Was jener gutes hat, ist fremden abgeborgt,
und diesem scheint, als ob ich weiß nicht was gebricht,
kurz, er gefällt mir nicht. ..."

Venus verkündet der Nymphenschar die gerade heute stattfindende Hochzeit, und die Nymphen singen, von Momus, dem sie bald zu schnell, bald zu langsam singen, lebhaft bekrittelt, dem Paare den Hochzeitschor.

Musikalisch enthält das Werk reizende Stücke. Vor allem fällt angenehm die formale Vielseitigkeit auf. Konnte oben bei der Herkules-Kantate Keiser der Vorwurf eines stereotypen Wechsels Rezitativ—Arie nicht erspart bleiben, so stellt man in diesem Werke mit Freude Lebendigkeit der Form und eine erstaunliche Abwechslung der verwendeten Mittel fest. Besonders lebendig wird die Handlung, soweit man in Werken dieser Gattung von solcher sprechen darf, durch wirkliche Gesprächsrezitative zwischen zwei oder drei Personen. Die stets dreistimmigen Chöre werden mitunter durch Solostellen unterbrochen, dazu läßt eine reizvolle Instrumentation keinen Augenblick der Langeweile aufkommen.

Einer offizielleren Gelegenheit als dieser Hochzeit in einem hamburgischen Patrizierhaus dienten die Kantaten der „Kayserlichen Friedens-Post", die K e i s e r anstelle einer als Gegenstück zur „Land-Lust" versprochenen „Musicalischen Stadt-Lust" 1715 zu Druck gab. Wie uns das Vorwort zu diesen „moralischen Sing-Gedichten und Arien" belehrt, hatte anläßlich des zu Rastadt geschlossenen Friedens und des gleichzeitigen Namenstages des Kaisers Karl VI. der in Hamburg „residirende Kayserliche Ministre, Herr Baron von Kurtzrock etc." in seinem Hause ein „magnifiques und dabey über die massen zierliches Theatrum errichtet" auf dem Keiser diese „wohlgesetzte halbgesungene Comoedie" aufführte. Wir erwähnen dieses Huldigungs-„Singspiel" nur, weil in ihm die einzelnen nacheinander auftretenden Verkörperungen der Stände (Soldat, Geistlicher usw.) ihr Wesen in „Kantaten" darlegen. Wir werden bei der Analyse der Keiserschen Affektgestaltung noch einmal auf dieses Werk zu blicken haben, zusammenfassend ist jedoch mit Schmitz und Kretzschmar die geringere Bedeutung dieses Werkes festzustellen. Mag sein, daß es der Komponist auftragsgemäß in kürzester Frist fertigstellen mußte und sich dadurch Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit erklären lassen.

Aus Keisers letzter Zeit, wenn überhaupt von Keiser, stammt die Kantate „Erwachet und lachet" für Baß-Solo mit Oboen, Hörnern, Streichern und Bc.[72]), die zur Geburtstagsfeier eines „Patrons", d. h. eines Bürgermeisters im Kirchenrat, geschrieben ist und sich, soweit die unleserlich eng geschriebene Partitur Verständnis aufkommen läßt, als wertvolles Werk voll jubelnder Stimmung erweist[73]).

Eine stilkritische Untersuchung der K e i s e r schen Kantate muß mehrere Gesichtspunkte berücksichtigen. Einmal wird sie diese Kantate im Vergleich mit den Schöpfungen der zeitgenössischen Kantatenkomponisten wechselnd beleuchten müssen, andererseits die Kantate auch ins Gesamtwerk Keisers einzugliedern haben.

Betrachten wir zuerst die Arie dieser Kantate in ihrer Gesamthaltung und Einzelgliederung. „Das Wesen der eigentlichen Arie beruht, darüber kann wohl kein Zweifel sein, ganz wesentlich in der breiten Ausführung eines Stimmungsbildes, das eine vorausgehende Handlung oder ein vorausgehendes Rezitativ so weit vorbereitet hat, daß ein ganz kurzer Text genügt, es in Worten auszusprechen. Diese Worte beliebig zu wiederholen, ist nicht nur ästhetisch einwandfrei, sondern beinahe eine Notwendigkeit. . . . Die mehrfache Wiederholung in sich abgerundeter Textteile ist in hohem Grade geeignet, vom Einzelwort das Interesse auf den Gesamtinhalt zu lenken, der eben musikalisch breit zur Aussprache kommen soll"[74]). Es gab eine Zeit der Musikbetrachtung, die sich darin gefiel, diese von Riemann formulierte Aufgabe der Arie, ihren „toten" Mechanismus, und ebenso die aus Arien bestehenden Großformen (Kantate, Barock-Oper) als „Arienbündel" mitleidig zu belächeln. D e n t warnt ausdrücklich vor solcher Geringachtung der fertigen Form[75]), und R i e m a n n weist die Unbedachtheit solcher Wertung durch ein treffendes Beispiel zurück: „Mit demselben Rechte, mit dem man die italienische

Arie dieser klassischen Zeit als müßiges Spiel mit Formen verwirft, müßte man auch die durchaus auf demselben Boden stehenden Sonaten und Concerti grossi der Corelli, Abaco, Händel, Bach, ja und doch erst recht die Fugen und Choralbearbeitungen ... gering achten" [76]). Strüver spricht sehr richtig im Hinblick auf die klassische italienische Kantate, vor allem die von Scarlatti, von der in dieser Gattung steckenden „Apriorität einer absoluten Form [77]).

Die Vollendung, die in der Abgerundetheit der dreiteiligen Da Capo-Arie (A — B — A) liegt, läßt sie in Italien gegen andere Formgebiete siegen, und auch in Deutschland steht sie im Vordergrund und bildet das Entzücken der „Kenner und Liebhaber". Hunold drückt das ganz naiv aus: „Arien ohne Da Capo sind insgemein nicht so schön in der Music, als mit selbigen ..." [78]), jedoch ist er sich der großen Gefahr bewußt, in die gedankenloses Schema führen kann: „Wie nun ein Da Capo in Arien schön klinget / so muß man nicht meinen / daß man bey einer jeden eines könne hinten anflicken: Es muß sich schicken / und mit den letzteren Worten der Aria eine solche Verwandschafft haben / daß es kan wiederholet werden. Zum Exempel:

Ich liebe dich von Hertzen sehr /
Das glaube sicherlich.
So hieß es sonst mit meinem Hertzen;
Nun aber löschen deine Kertzen
Mit fremden Wasser sich /
Drum lieb' ich dich nicht mehr.

Wenn man nun das Da Capo wieder drunter setzte:

Ich liebe dich von Hertzen sehr /
Das glaube sicherlich.

so wüsten die Zuhörer fein nicht / ob der Kerl das Mädgen / oder der Poete sie vexirte" [79]). Auch Mattheson gibt zu: „wiewohl auch ohne dem da Capo manche Arie gar wohl gesetzet / und dabey die bissweilen verdriessliche Repetition vermieden werden mag" [80]). In der Praxis wurde diese „Repetition" zwar durch Variierungen durch die Ausführenden so weit es anging von der „Verdriesslichkeit" fern gehalten, daß der Gedanke einer „bissweilen verdriesslichen Repetition" aber überhaupt gefaßt werden konnte, beweist eigentlich die innerlich negative Einstellung zu dieser D.C.-Form. Man empfindet sie eben als artistischer als das formal und technisch bescheidenere französische Tanzlied, das für die deutschen Komponisten neben der italienischen Arie als mit Musik zu erfüllendes Gefäß in Betracht kommt und für das „Galante", jenen Modebegriff der Zeit, besser geeignet ist: zu „galanten" Versen setzt man „lieber eine artige Frantzösische als lange Italiänische Music" [81]). Jene Grundhaltung der „Galanterie" ist übrigens sowohl der Kantate wie der Oper gemeinsam, nur die geistliche Musik macht eine Ausnahme: „Wo es nicht eine geistliche Cantata, so man verfertiget / so müssen die Arien mehrentheils galant seyn. Bald sucht man seine Gemüths-Ruhe / bald seine verliebte / bald traurige / bald gleichgültige Gedancken darinnen auszu-

drücken; Und in jedweder Aria soll / wo nicht was scharfsinniges / doch was artiges oder recht Affectuöses stecken. Denn wie soll ein Componist seine sonst schönen Einfälle in der Music anbringen / wenn er keine guten Worte hat?“ [82]). (Welche Überbetonung der Vokal- vor der Instrumentalmusik und welche nicht gerade bescheidene Selbsteinschätzung des Dichters spricht aus diesen Worten!)

Durch die Theoretiker und Philosophen des 18. Jahrhunderts (Mattheson, Christian Wolff, Quantz u. a.) ermutigt, hat man neuerdings an Hand der feststehenden „musikalischen Affektformeln“ eine Typisierung der Barockarie versucht. Für die Händelsche Arie unternahm dies mit Glück Bruno Flögel [83]). Flögel schälte folgende Typen heraus:

I. Allegro-Typen
   1. Volkstümlicher Typus
   2. Stilisierte Tanztypen
      a. Gavotten-Arien
      b. Menuett-Arien
      c. Gigen-Arien
   3. Arien mit heroischen Affekten

II. Largo-Adagio-Typen
   1. Stilisierte Tanztypen
      a. Sarabanden-Arien
      b. Siziliano-Arien
   2. Freie cantable Largo-Adagio-Sätze
   3. Rezitativ-Arioso

III. Andante-Typen
   1. Stilisierter Tanztypus (Menuett-Arie)
   2. Arioser Typus
   3. Arie mit gemischten Affekten.

Es müßte eine lohnende Aufgabe sein, auch einmal die Keisersche Arie unter derartigen Gesichtspunkten zu betrachten. Diese Aufgabe, die sich natürlich in der Hauptsache auf die Keisersche Oper stützen müßte, da, durch den engeren Stoffkreis bedingt, die Kantate weniger ergiebig sein dürfte, würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Wir müssen uns also vorbehalten, nur die Arie der Keiserschen Kantate zu betrachten, wobei natürlich gelegentliche Seitenblicke auf die übrigen Gattungen nicht unterbleiben dürfen.

Im volkstümlichen, liedhaften Arientypus und in der kleineren französischen Tanzform spricht sich Keisers feines, kultiviertes Gemüt viel inniger aus als in der großen D.C.-Arie, deren Thematik, wo er sie anwendet, häufig etwas Gezwungenes und Absichtliches anhaftet und weniger zu fließen scheint als jene (Beispiel 43). Die Bevorzugung anderer Formen als der D.C.-Arie zeigt sich in Keisers Opern rein zahlenmäßig. So enthält z. B. die „Oktavia“ (1705) von

53 Arien nur 26 D.C.-Arien, wobei selbst unter den italienischen Arien dieser Oper zwei keine Da Capo-Form haben.

Keisers Sondergebiet, wenn man so sagen darf, ist die zarte Elegie, ein Ton, den kein Franzose oder Italiener seiner Tage hat. Dieser Typus spricht sich, häufig in Kreuztonarten gehalten, meist in $^3/_8$ oder $^6/_8$ Takt-Gebilden aus. Ein lebendiges Bild dieser Stücke vermittelt etwa die Arie „Tragt ihr Lüfte meinen Eyd" aus der sechsten Kantate der „Gemüths-Ergötzung" (Beispiel 44), in der durch die Triolenbewegung der Begleitung (= $^6/_8$) gegenüber der Singstimme und die durch die zwischen Vier- und Fünfaktern schwankender Periodenbildung ein eigentümliches Schweben der Stimmung erreicht wird. Ähnliches findet man in Keisers Arien auf Schritt und Tritt, besonders natürlich auch in den Opern. Auch die oben erwähnten schlicht liedhaften Arien aus dem Passions-Oratorium „Der zum Tode verurteilte ... Jesu" gehören in diese Kategorie (vgl. Beispiel 1). Stimmungsvolle Elegik weiß Keiser durch oft fein abgewogene Instrumentalmittel wirksam zu unterstützen, z. B. in der (nach Schulze) aus „Heraclius" stammenden Arie B. B. ms. 11499 Nr. 4, wo der verschleierte Bratschenklang, eigenartig durch die Flöten in der Oktave verstärkt, Seufzer malt. Drei Violinen und drei Oboen zeichnen die Einsamkeit in dem zarten Siziliano der „Kayserlichen Friedenspost" (Beispiel 44). Als Soloinstrument schildert die Oboe den Ausdruck sanfter Klage, ebenso aber den kriegerischen Affekt, wie er dem erfahrenenen Opernpraktiker natürlich nicht fremd ist (Beispiel 45).

Neben der italienischen Arie beherrscht, wie schon angedeutet, das französische Lied, dessen Prinzip der Parodierung von Tanzsätzen in Deutschland schon Mitte des 17. Jahrhunderts Voigtländer anwandte und das dann bis zu Sperontes hin weiterlebt. Auch Keiser schreibt wie sein Mentor Kusser, der Lully-Schüler, Tanzarietten: Menuetts, Gavotten, in der „Gemüths-Ergötzung" trifft man auf Courenten, z. B. bei der Arie „Ihr Geister eilt von hinnen" in der „Geschilderten Hermione", wobei hier, wie Schmitz es ausdrückt, durch die Verwendung der „eben erst durch Lulli und seinen Kreis zu selbständiger Bedeutung erhobenen Oboe als Soloinstrument" der französische Charakter dieses Stückes noch besonders unterstrichen wird [84]). Eine Loure erscheint u. a. in der Kantate „Von der Music" der „Land-Lust", während die Arie „Kommet zusammen" aus „Die rasende Eyfersucht" durch ihren ostinaten Rhythmus (Beispiel 46) als Polonaise, den damals neu in Deutschland aufkommenden Tanz, gekennzeichnet ist.

Wenn auch Keiser selbst sagt, daß um 1700 die Kantate das alte deutsche Lied „gar ausgetrieben" habe [85]), so soll doch damit nicht gemeint sein, daß der Deutsche jener Zeit nicht mehr selbst gesungen habe. Wir besitzen zwar ein literarisches Zeugnis dafür, was man damals in Hamburgs geselligen Kreisen sang im „Satirischen Roman" von Hunold: „Inzwischen gingen welche in der Stuben auf und nieder und sangen teils ein französisches Liedgen, teils eine verliebte Arie aus der Opera [86]), doch muß man bedenken, daß diese

„Aria" kaum eine große italienische D.C.-Arie gewesen sein dürfte. Die junge deutsche Oper gab, nachdem sie die Elemente des schlichten Liedstils in sich aufgesogen hatte, diesen der sangesfrohen Welt wieder zurück und deckte den Bedarf an nicht zu schwer gewogener Liedkunst reichlich; von Keisers Opernliedern sind manche die Hamburger „Schlager" ihrer Tage gewesen. Es ist richtig, daß in der früher geradezu „liederlos" genannten Zeit zwischen 1680 und 1730 keine Liedersammlungen mehr gedruckt werden, dafür tauchen aber allerorts Sammeldrucke von strophenhaften Opernarietten auf. 1680 gibt der Nürnberger J. Löhner, im selben Jahr noch J. W. Franck seine Arien zu Druck, zehn Jahre später bringt J. Ph. Krieger in Weissenfels gleich 200 solcher Stücklein heraus [87]). Kusser und Keiser sind dann die nächsten, die Opernliedsammlungen erscheinen lassen, wobei Kusser 1700 in den als „Helikonische Musenlust" veröffentlichten Arien aus seiner „Ariadne" trotz der Tanzformen etwas von der reinen Liedoper abweicht: durch formalistische Einschübe, Imitationen, Sequenzen, ja durch Devise und Da Capo sorgt er für den Anschluß an Italien [88]).

Während dieser Verquickung von Strophenlied und Opernarie [89]) lebt jedoch die „Ode", wie man das strophische Lied benannte, weiter fort, wenigstens bei den Poeten, während sich die Musiker mehr der beweglicheren und vielseitigen Kantate zuwenden. Im Norden Deutschlands fehlt dieser Liedton nicht bei Weise, Canitz, Zesen, Schwieger usw., im Süden pflegt ihn z. B. der katholische Dichter Laurentius von Schnüffis, der in dem Pater Romanus Vötter seinen Komponisten findet. Es ist daher irreführend, wenn Günther Müller von der „Beherrschung des musikalischen Kantatenstils" durch Schnüffis und Vötter spricht, denn Schnüffis' „Mirantische Maul-Trummel" [90]) enthält „Elegien" genannte pedantisch moralische Gedichte zu je 20 (!) Strophen [91]), die auf steife, eng an das Versmaß angelehnte Melodien des Memminger Paters gesungen werden sollen. Hunold, einer der Vorkämpfer des madrigalischen Stils, hat natürlich kein inneres Verhältnis zur Ode wenn er schreibt: „Denn in einer Ode muß der Poet / so zu sagen einerley Conceptus haben / zum wenigsten obligiret ihn die erste Strophe / daß er die andern just nach dieser elaboriren muß. Hingegen ist er in einer Cantate an nichts gebunden / sondern lässet seine Grillen / wie er sie am bequemsten eingefangen" [92]). Verständnisvoll ist sich Hunold der Schwierigkeiten einer Komposition solcher Gedichte bewußt: „Und ein Componist kan in einer Ode ebenfalls nicht mehr / als den ersten Satz componiren / wonach sich die übrigen accomodiren müssen [93]). Allein wie übel es läßt / wenn unterschiedene Affectus einerley Melodie haben / oder die Musicalische Variation auf widrige und incommode Wörter fällt / kann jeder leicht judiciren . . ." [94]). Eine Reihe von angeblich Keiserschen Liedern im Manuskript 11498 der Preußischen Staatsbibliothek, das vom Jahre 1721 datiert ist, mit recht selbstzufriedenen, immer lehrhaft-erbaulichen und reichlich philiströsen Texten stammt wohl auch von der Opernbühne, auf der ja das

liedmäßige Gebilde besonders in Hamburg heimisch war und oft die Rolle unseres heutigen „Schlagers" spielte.

Wie schon Schmitz erwähnt [95]), bedeutet Keisers häufige Verwendung der sogenannten Ariendevise (Riemann), d. h. also der deutlich abgesetzten Vorwegnahme der ersten Gesangstakte vor beendeter Instrumentaleinleitung, einen ausgesprochen italienischen Zug seiner Kantaten. Auch Keiser stumpft wie die Italiener rasch gegen den Reiz dieses künstlerischen Mittels ab. Zwar verwendet er den Devisenanfang nicht so wahllos wie mitunter die Italiener, bei denen z. B. Scarlatti mitunter sogar die Mittelsätze der Da Capo-Arien mit Devisen beginnen läßt. Jedoch ist Keisers Devise, wie auch Schmitz bemerkt, der hierfür ein Beispiel aus der Kantate „Der glückliche Fischer" anführt, oft recht unlogisch angewandt: zusammenhanglose Worte werden vorweggenommen, und so der eigentliche Sinn der Devise, nämlich die Aufmerksamkeit auf etwas bedeutsames Kommendes zu konzentrieren, gänzlich entstellt.

Ein Sonderrecht der gesamten Kantatenliteratur ist die liebevolle Ausführung der Madrigalismen, die musikalische Kleinmalerei auf dazu einladenden Worten. Auch Bach läßt sich kein „fliehen", „zittern" oder „freuen" entgehen, ohne die in diesen Worten liegende Grundhaltung durch einen ganz bestimmten Motivtyp zu verdeutlichen. Wie der barocke Musiker seine Motivtypen, so besaß auch der Barockdichter bestimmte nach gewissen erlernbaren Regeln anzuwendende Ausdrucksformeln. Hunold gibt z. B. in seinen „Akademischen Nebenstunden allerhand neuer Gedichte" geradezu eine „Anleitung zur vernünftigen Poesie". Er spricht darin über die Wichtigkeit der richtigen Wahl von schmückenden Beiwörtern zur Erzielung eines bestimmten Affektes und vertritt einen italienisch orientierten Standpunkt: „ ... Die Italiäner haben lieber angenehme und galante / als schlechte und zwar hohe / doch nicht so liebliche Redens-Arten; und daß Monsr. Kayser vom gleichen Gusto sey / weisen die schönen Inventiones in der Music, die er hin und wieder in solchen galanten Worten angebracht" [96]). Ich habe bereits Beispiele für Keisers Ausführungsart solcher Madrigalismen angeführt (vgl. Beispiel 9 und 23), hervorzuheben bleibt, daß Keiser kaum jemals in grobe unkünstlerische Übertreibungen fällt, wie es Telemann häufig genug tut (vgl. Beispiel 16). Bedeutend sind jedesmal plötzliche Trübungen der Stimmung durch Chromatik oder Mollwendungen gezeichnet.

Die Koloratur dient einerseits ebenfalls als madrigaleskes Element der Wortausdeutung („Freude", „Jauchzen"), aber auch als allgemeines Steigerungsmittel. Beide Bedeutungen gehen häufig ineinander über, sodaß eine zunächst als Wortausdeutung auftretende Koloratur gewissermaßen thematisch verarbeitet wird, also später vielleicht auch an Stellen auftritt, die von sich aus keine innere Beziehung zur Koloratur als solcher haben [97]).

Es bedingen jedoch nicht nur bestimmte Worte eine gewissenhafte Andeutung des Affektes, sondern auch die Gliederung des

Textsatzes ist von gewissem Einfluß auf die Melodiebildung. Mattheson widmet im „Kern der melodischen Wissenschaften" den „Einschnitten der Klang-Rede" einen eigenen Abschnitt[98]). Wie ein Satz durch die Interpunktionszeichen, so werde auch die Melodie sinnvoll in Abschnitte getrennt, wobei jedoch „der Verhalt (d. h. Verhältnis) aller Theile, Glieder und Gliedmaßen wohl beachtet" werden muß[99]). Auch warnt der sonst häufig stark spekulative Mattheson vor allzu großer Starrheit der Regeln. Auch Keiser ergreift das Wort zu diesen Fragen im Vorwort zu seinen „Divertimenti serenissimi": „... Wollen sich die Lehrlinge in gegenwärtigen Blättern etwas ümsehen / finden sie vielleicht eines und das andre / so ihrem Vorteil gemäß. Allein die Aria: Ihr schönen Augen etc. wird in den leichtesten Figuren auch denen Nusitilis, die sich auff dem Parnasso das Apollinat bereits erhalten zu haben einbilden / da ihre Capacité jedoch sehr mediocre, wann ihnen kein Fremder die Stuffen zeigt / ziemlich Licht geben. Ich verstehe solche / die die Hand an die Composition legen / aber nicht wissen / daß der Paragraphus mit der Cadence, und ohne denselben niemahlen zu schlissen; die Distinctiones auch / als Punctum, Colon, Semicolon, Comma, Signa Exclamandi und Interrogandi etc. eben so wohl ihre Stellen in der Music, als auch in der gewöhnlichen Oratorie haben. Daher die Anzahl derer nicht gar zu groß / die das wahre Ziel der Music erreicht / ich will sagen / die natürliche Ausdrückung einer jeden emphatischen Figur des Poeten, bei einem jeglichen Affect, worinnen das Meisterstück hauptsächlich bestehet. Zu solcher Ausdrückung des Affects aber / ist nichts so sehr / als eine Opera geschickt ..." Die fragliche Arie auf den Text der Gräfin Königsmarck, von der schon oben die Rede war, stammt, wie mir Walter Schulze freundlicherweise vor Abschluß seiner Arbeit mitteilte, aus der Oper „Arsinoe" von 1711. Den Texteinschnitten genau folgend gliedert Keiser die Gesangsmelodie der ersten Periode (Beispiel 47).

Ihr schönen Augen / seyd selbst Richter /
Die ihr des Lebens / Urtheil sprecht.
Ich klag euch an ihr / Himmels-Lichter /
Antwortet: Handelt / ihr auch recht?

Auch in der Motivbildung ist ein gewisses Formelwesen festzustellen. So findet man zum Beispiel — nicht nur bei Keiser — sondern in der gesamten Barockmusik, bei Bach[100]) und sogar hin bis zu Mozart und den Romantikern (bei Spohr, Schumann, Wagner) eine stereotype Frageformel über dem harmonischen Unterbau des phrygischen Halbschlusses, für die ein paar Beispiele aus den parallelen Brockes-Passionen und aus der zweiten Kantate des ms. 30212 angeführt seien (Beispiel 48). Hingewiesen wurde z. B. schon auf die untereinander so ähnlichen $^3/_2$ Takt-Motive in den kleineren kirchlichen Kompositionen Keisers (vgl. Beispiel 38). In seinen weltlichen Werken stößt man überaus häufig auf einen instrumentalen Motivtypus mit Tonrepetitionen nach einem Intervallsprung, der vielen

Werken Keisers sein charakteristisches Gepräge gibt (Beispiel 49). Ostinate Rhythmen liebt Keiser weniger, wenn er nicht gerade einen bestimmten Tanz charakterisieren will, wie wir etwa oben bei der „Polonaise" sahen [101]). Volkmann [102]) führt dagegen Beispiele für die Beliebtheit obstinater Rhytmen in Italien an (Beispiel 50 und 51). Häufig findet man diese synkopierende Tanzmelodik in lombardischer Art auch in italienischen Kantaten deutscher Komponisten, etwa bei Heinichen (Beisp. 52) und auch Keiser führt solchen Rhythmus mitunter in einem italienischen Stück durch, z. B. in der reizenden Arie „Che mi pregi" aus dem Berliner Manuskript 30212 (Beispiel 53).

Die Sequenz spielt in Keisers Gesangsmelodik als melodiebildendes Element nicht die Rolle wie bei manchem Spätvenetianer oder bei einigen seiner deutschen Zeitgenossen. Marcello vor allem baut mit Vorliebe seine Melodie aus kleinsten sequenzierten Motivteilen auf, von Deutschen häuft mitunter Mattheson die Sequenz, ebenso Stölzel (Beispiel 54 aus B. B. ms. 30176). Keisers Sequenzen liegen eher in den Instrumentalstimmen (Beisp. 55), besonders in den Bässen, wie etwa bei den als typisch italienisches Stilelement anzusprechenden aus gebrochenen Akkorden bestehenden Cembalobässen (Beispiel 56). Im italienischen Stil behandelt er auch das „Cembalo obligato" (Beispiel 57). (Man erinnert sich hier deutlich der ganz gleichartigen Technik Bachs in der zweiten Arie seiner italienischen Solokantate „Amore traditore" [103]). Ein anderer Typ des Basses trat uns schon früher entgegen [104]). Auch in den weltlichen Kantaten verwendet Keiser diese Art von feiner ziselierten Gebilden, die das Mitgehen des Violoncellos als Baßinstrument erkennen lassen, im Gegensatz etwa zu dem durchaus im Material des Cembalo liegenden Typ der in Beispiel 56 angeführten Bässe, und wir erinnern uns, daß Dent die italienische Kammerkantate dieser Zeit als Sonate zwischen einer Singstimme und dem Violoncellbaß auffaßt. Bücken hält z. B. auch den Keiserschen Baß für durchaus stimmig geführt und sieht in Keisers „Gegensatz einer völlig modernen Oberstimmenmelodik und dem einer durchaus barock-linearen Baßführung" Keisers Stellung als Übergangskünstler zwischen barocker Kontrapunktik und galanter Homophonie [105]). Eine Stelle wie die in Beispiel 58 angeführte könnte eine derartige Auffassung wohl unterstützen. Es kann aber kein Zweifel darüber herrschen, daß Keisers Bässe kaum jemals die kontrapunktische Durchführungsrolle wie etwa die Bässe bei Steffani oder A. Scarlatti haben. Natürlich hat auch Keiser gelegentlich Imitationswesen zwischen Singstimme und Baß, dann handelt es sich aber nur um kurze, schritthafte Motive, die etwas zögernd, fast steif imitiert werden (Beispiel 59). (Eine mit „Keiser" gezeichnete Arie „Süße Lippen" im Berliner Manuskript 30338, gleichfalls mit Imitation zwischen Singstimme und Baß, scheint ihrer Fraktur nach Reinhard Keiser nicht anzugehören).

Keiser läßt dagegen häufiger nicht den Baß, den er dann rein harmonisch-funktionell gibt, sondern ein begleitendes Instrument mit

der Singstimme kontrapunktieren und man kann geradezu Typen von Arien aufstellen, in denen einerseits das Instrument eigenes Motivmaterial oder andererseits das Motivmaterial der Singstimme verwendet. Unikum bei Keiser bleibt eine Arie „Philomene, deinen Willen zu erfüllen" aus der Kantate „Die verliebte Diana", in der die unisonen Violen selbständig konzertieren, die Solooboe jedoch mit dem Material der Singstimme operiert. Eine ähnliche Anordnung findet sich in Matthesons Komposition des berühmten „Benchè sempre crudel"-Textes [106]), in der Violinen, Viola und Baß mit dem Anfangsmotiv der Singstimme (Beispiel 60) operieren, wozu das Violoncello obligat, wenn auch in Anlehnung an den Baß, figurierend geführt ist. Wie schon gesagt, ist Keisers kontrapunktische Verknüpfung der Sing- mit der Baßstimme schüchtern, ja unbeholfen, genau so haben zwei konzertierende Oberstimmen bei Keiser stets den Drang zur Verschmelzung, d. h. nach kurzem, traditionellem Imitationswesen suchen sie zu ungespaltener Oberstimmenmelodik zu gelangen, sie laufen parallel. Diesen Grundzug haben instrumentale Oberstimmen genau so wie vokale, charakteristisch für die ersteren ist z. B. der Anfang der Arie „Vergönne mein Engel" aus „Der glückliche Fischer", die zur Begleitung nur zwei Violinen ohne Baß heranzieht (Beispiel 61).

Aus den angeführten Gründen halten also auch Keisers Vokalduette in den Kantaten (besonders in den „Divertimenti serenissimi) keinen Vergleich mit den gearbeiteten Kammerduetten eines Steffani oder Händel aus, es fehlt ihnen die scharfe Plastik der einzelnen Stimme. Interessante Ansätze zerflattern in schematische Abläufe, die kluge Disposition der Stimmen ist Keiser versagt. Gegen das eben Gesagte könnte als Gegenbeispiel das erste Stück der „Divertimenti serenissimi", das Duett „Caro autor", angeführt werden. Es erhebt sich dabei aber die Frage, ob diese Duettkantate („Caro autor" — „Da gl'amori flagellata" — „Caro autor") überhaupt von Keiser stammt oder nicht etwa von Händel, in dessen Gesamt-Ausgabe [107]) sie Chrysander ohne nähere Angabe eines Autographen-Fundortes herausgegeben hat, neben einer bestimmt von Händel herrührenden anderen Komposition des gleichen Textes [108]). Chrysander setzt die letztgenannte Komposition 1a in die italienische Zeit Händels [109]) und reiht die Komposition 1c (die womöglich Keisersche) in eine Gruppe von Kammerduetten ein, die während Händels Aufenthalt in Hannover (1710—1712) entstanden sind, ohne indessen, wie gesagt, von diesem Stück ein Autograph nachweisen zu können. Schon Chrysander war der Baß dieses Stückes mit seiner „ganz modernen $^{12}/_{8}$-Bewegung, wie sie sonst bei Händel wenig vorkommt", nicht recht geheuer, keinen Zweifel an der Autorschaft Keisers hat jedoch dagegen Kretzschmar [110]), dem gerade dieses Duett als „Prachtnummer" auffällt. Allerdings könnte man in dieser Bemerkung fast einen indirekten Beweis gegen Keisers Autorschaft sehen! Es sind mancherlei stilistische Ähnlichkeiten zwischen dem fraglichen und dem bestimmt von Händel her-

rührenden Stück 1a festzustellen: ganz übereinstimmend ist zum Beispiel die Fassung der affektvollen Stelle „O volto, o lumi, o labbra", vor allem dadurch, daß in beiden Kompositionen der vorhergehende stark bewegte $^4/_4$ Takt unvermittelt durch eine $^3/_4$ Takt-Stelle unterbrochen wird. Sehr ähnlich ist auch der letzte Ausruf „o labbra" in den weiten Intervallschritten g''—a'—d' (Beispiel 62). Verwandt scheint auch die Führung der beiden Stimmen in dem in beiden Kompositionen imitierend behandelten Mittelteil „Da gl' amori flagellata" zu sein: eine absteigende Linie in langen Notenwerten hält der stark bewegten andern Stimme das Gleichgewicht, wobei auch hier wieder in der Fassung 1c alles feiner und detaillierter gearbeitet erscheint. Ich möchte daher Keisers Autorschaft an diesem Kammerduett außerordentlich stark bezweifeln. Nicht zu beantworten bleibt nur die Frage, wie Keiser in den Besitz des Händelschen Manuskriptes gelangt ist, dessen Fehlen in Chrysanders Nachweisen nun ja nicht mehr erstaunlich ist. Man kann Keiser das Plagiat durchaus zutrauen, denn die Autorrechte wurden damals nicht gar so streng beachtet. Gerade für Keiser haben wir nämlich ein Zeugnis Mattesons für einen ähnlichen Fall: „Wie er (Keiser) einsten Schaden an der rechten Hand, und durch einen Fall den kleinen Finger zerbrochen hatte, mußte ich für ihn verschiedene Sachen, absonderlich eine große Cantate, machen, wozu er seinen nahmen setzte [111]).

Wir haben an anderer Stelle das Wesen des Keiserschen kirchlichen Rezitativs und dessen Verhältnis zum Rezitativstil der übrigen Hamburger betrachtet [112]) und fanden als besonderes Merkmal jene „Zerrissenheit" der Linie, die Kretzschmar an ihm tadelt, die jedoch als treffliches Mittel zur Verlebendigung der Affektgestaltung angesprochen werden kann, eine Art der Rezitativlinie, die später in Bach ihren höchsten Ausdruck erhalten sollte. Das Rezitativ der Keiserschen weltlichen Kantate ist grundsätzlich nicht vom geistlichen Rezitativ unterschieden; wie es scheint, setzte man in Hamburg ganz allgemein weniger eine kompositorische stilistische Trennung zwischen Theater-, Kammer- und Kirchenrezitativ voraus als eine Trennung und reinliche Scheidung durch die Ausführenden. Mattheson sagt: „Daß man keinen Unterschied machet / zwischen einem Kirchen- und Theatralischen Recitativo ist gar übel gethan und ein Mißbrauch der Kirchen; allein verständige Directores (!) wissen schon / wie hierinn zu verfahren und Maaße zu halten ... geübte Sänger (!) müssen auch verstehen / mit welcher Art / Ernsthafftigkeit und Bewegung ein Recitativ in der Kirchen / anders als auf dem Theatre zu singen sey" [113]). Keiser ist ein Meister des Rezitativs, er deklamiert treffend, prägnant und, was nicht immer von den Arien zu sagen ist [114]), richtig. Man hat hier allerdings abzustreichen, daß das Metrum des Notenbildes und das auszuführende Metrum zweierlei sind. Die Taktstrichsetzung erfolgt im deutschen Rezitativ rein schematisch im C-Takt, doch haben diese vier Viertel nichts mit Arsis und Thesis zu tun: „Die Cäsur des Tacts, ob dieser gleich selbst Feyerabend hat (! !), muß dennoch im Schreiben ihre Richtigkeit ha-

ben“ [115]). Die französische ständig im Takt wechselnde Notierung des Rezitativs ist also kein Zeichen für eine bessere Deklamation als sie Deutsche und Italiener fähig waren, sondern nur der Beweis für vernunftmäßigere Art des Denkens. Es ist übrigens ein Irrglaube anzunehmen, daß die Hörer jener Zeit wenig auf das Rezitativ geachtet und ihre ganze Aufmerksamkeit nur auf die geschlossenen Nummern konzentriert hätten. Im Gegenteil: man verstand sehr wohl ein gutes Rezitativ zu schätzen und ordnete den Rang eines Komponisten in bedeutendem Maße nach seiner Leistung im Rezitativ: „Kurtz, durch nichts verräth sich und seine Ungeschicklichkeit ein Componist mehr, als durch einen preshafften und hanebüchenen Recitativ. Das ist eine offtbewährte Wahrheit“ [116]).

Französischen Geschmack verraten die häufigen kantablen Neigungen im Keiserschen Rezitativ, die sich mitunter zu Ariosi verdichten. Auf ähnlicher Linie liegen melismatische Wendungen (Beispiel 63), kolorierte Unterstreichungen, Madrigalismen (Beispiel 64) und Wiederholungen von wichtigen Worten im Rezitativ, z. B.

„Nur meine Qual, nur meine Qual die bleibt am allergrößten“
(Gemüths-Ergötzung VI. Cantate).

Stets sind bei Keiser solche kleinen Feinheiten mit größter Eleganz eingeführt, nie wirken sie aufdringlich und plump wie bei manchem seiner Zeitgenossen. Vom gleichzeitigen italienischen Rezitativ wie vom Händelschen (s. o. Beispiel 8) unterscheidet sich das Keisersche durch die größere Zackigkeit der Linie im Gegensatz zu dessen engerer Stufenhaftigkeit und stärkerer Chromatik, und damit eng verwandt, durch harmonische Flächenhaftigkeit und Einfachheit gegenüber italienischer Kompliziertheit und gelegentlicher Gesuchtheit, die man nicht selten bei Marcello, den die Zeitgenossen, besonders auch Mattheson [117]) in der Harmonik als führend ansahen [118]), experimentell gehäuft angewendet findet; auch ein Alessandro Scarlatti ist harmonisch außerordentlich viel kühner als Keiser (Beispiel 65).

Es bleibt nun noch übrig, Keisers Kantate in das Gesamtwerk des Komponisten einzuordnen. Keiser ist von Natur aus der Oper verbunden, einer Oper jedoch, deren stark lyrischer Einschlag seiner Begabung besonders entgegenkommt. In allen seinen Werken spürt man seine Beziehung zur Bühne, selbst seine Kirchenmusik ist nicht frei davon und das Zurücktreten der reinen Instrumentalmusik ist die natürliche Folge. Es ist offensichtlich, daß bei einem Gesamtopus von ungefähr 130 Opern die Arbeiten in den andern musikalischen Gattungen nur geringere Rollen spielen. Gebrauchsmusik, wie sie die Zeit einzig schreibt und benötigt, sind auch seine Kantaten. Für diesen oder jenen Zweck wird ein Werk geschaffen, erst später, auf Zureden der Freunde und Kunstliebhaber gibt er diese Augenblicksprodukte in Druck, wenn ihm nicht überhaupt genügt, sie in Abschriften von Hand in Hand gegeben zu sehen. Nie bedeutet ein Ausdruck wie „Augenblicksprodukt“ oder „Zweckwerk“ eine Wertung des

Kunstwerkes, eine andere Musik kennt dieses Zeitalter noch nicht, dem der frei nur für sich in seinem Kämmerlein schaffende Künstler ein undenkbarer Begriff gewesen wäre. Selbst wenn eingeworfen wird, daß doch gerade Keiser in seiner Stellung an der Hamburger Oper schon so etwas wie ein „freier Künstler" gewesen sei, darf man doch nie vergessen, daß er wohl nur zu gern dieses ungewisse und aufreibende Leben mit dem eines beamteten Hofkapellmeisters vertauscht hätte: seine Bewerbungen in Stuttgart und Kopenhagen reden eine deutliche Sprache.

Wenn die Kantate für Keiser auch rein zahlenmäßig nicht die Rolle spielt wie für manchen seiner Zeitgenossen (Scarlatti schrieb ungefähr 600 Kammerkantaten!), so spiegelt doch auch sie Keisers innerstes Wesen getreu wider, „überall ist Leben und Erfindung" (Eitner) [119]) und ebenso wie in der Oper sind auch in der Keiserschen Kantate „die Anregungen des Auslands und der Heimat hochpersönlich verschmolzen, eine stets jugendfrische Erfindungsgabe durchblutet die bunte Gedankenwelt" [120]).

ANMERKUNGEN.

A.

1) Joh. Sig. Kusser: * 1660 in Preßburg. Braunschweig 1694—1695 Pächter der Hamburger Oper. Später in Stuttgart und Dublin. † 1727.

2) Reinhard Keiser: * 1674 in Teuchern bei Weißenfels, zunächst in Braunschweig, dann mit Unterbrechungen in Hamburg, † 1739.

3) Johann Mattheson: * 1681 in Hamburg, dort Sänger, Komponist, Domkantor, Musikschriftsteller, Legationssekretär, Bauunternehmer! † 1764.

4) Georg Bronner: * 1666 in Holstein. Organist der Heilig-Geist-Kirche in Hamburg, 1699 auf kurze Zeit im Direktorium der Oper, mehrere Opernkompositionen, † 1724.

5) Friedrich Nikolas Bruns oder Brauns: Hamburger Ratsmusikant, Matthesons Vorgänger als Domkantor, † 1718 in hohem Alter.

6) Christoph Graupner: * 1683 in Hartmannsdorf im Erzgebirge, 1706 Accompagnist der Hamburger Oper, seit 1709 in Darmstadt, † 1760.

7) Johann Christian Schieferdecker: * 1679 wie Keiser in Teuchern, 1702 Accompagnist in Hamburg, 1707 Organist in Lübeck, † 1732.

8) E. O. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper. 1855.

9) Fabricius, Memoriae Hamburgensis (vgl. Sittard, Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg); Mattheson, Ehrenpforte u. a.

10) vgl. Seiffert, Matthias Weckmann und das collegium musicum in Hamburg (Sbd. d. IMG II, 76 ff.).

11) Ehrenpforte S. 129.

12) oftmals u. a. der Herzog Friedrich Wilhelm von Mecklenburg-Schwerin, der Keiser dafür ziemlich billig mit einem leeren Titel abspeiste.

13) u. a. begünstigte die allseitig umschwärmte Aurora von Königsmark, die sich häufig in Hamburg aufhielt, Keiser und Mattheson.

14) Hans Scholz, Johann Sigismund Kusser, Dissertation München 1911 und Robert Haas, Die Musik des Barocks S. 257.

15) a.a.O. 191.

16) Hugo Leichtentritt, Reinhard Keiser in seinen Opern. Dissertation Berlin 1901 S. 29.

17) Ein Konzert mit Streicherbegleitung in der Bibliothek Schwerin, mehrere Sonaten in Berlin. Im Neudruck eine „Sonate a tre" (Flöte, Violine und Klavier) in Nagels Musik-Archiv (Nr. 68).

18) a.a.O. 130.

19) Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württemberger Hof I, 107.

20) Biographie universelle Art. Keiser.

21) a.a.O. Pars III, 208.

22) a.a.O. 127.

23) Hamburg 1921.

24) a.a.O. Nr. 289.

25) Nr. 281.

26) zitiert nach Chrysander, Händel I, 430 f.

27) a.a.O. Nr. 260.

28) a.a.O.

29) a.a.O. 202.

30) H. Reincke, Abriß der Hamburger Stadtgeschichte. S. 114.

31) vgl. Ausstellungskatalog.

32) a.a.O. 197.

33) a.a.O. I, 431 f.

34) s. Ausstellungskatalog.

35) reventer (mhd) oder Remter aus refectorium (lat), ursprünglich der Speisesaal der Stiftsgeistlichen, wurde bereits 1782 abgebrochen.

36) a.a.O. Nr. 268. Zu gleichen Ergebnissen ist auch Hans Hörner in seiner Dissertation „Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken" (Kiel 1933) gekommen, die mir erst nach Abschluß dieser Arbeit bekannt geworden ist. Hörner weist darauf hin, daß das Passionsoratorium Hunoldschen Zuschnitts nicht an die Stelle der üblichen Passionsmusiken getreten sei, wie durch mehrere Vermerke in den Textbüchern belegt wird und u. a. aus dem im Ministerial-Archiv II 5 vom Mai 1705 befindlichen Hinweis auf den Widerspruch mit Kirchenordnung und Stadt-Recesse Art. 35 und 72 zu ersehen ist (S. 27). Ferner druckt Hörner (S. 32 f.) im Auszug die auf das Verbot der Bronnerschen Aufführung am Gründonnerstag 1710 bezüglichen Dokumente des Hamburger Staatsarchivs ab, in denen es hierzu am Schluß heißt: „Collegium werde dem besagten Organisten zu Hl. Geist seine Unbesonnenheit nachdrücklich verweisen und bei verdienter Strafe ernstlich befehlen lassen, von seinem bekannt gemachten Vorhaben, ein Oratorium aufzuführen, abzustehen".

37) Geschichte des evangelischen Kirchengesangs.

38) Telemann bemerkt dazu noch: „Es ist hiebey, als etwas sonderbares zu merken, daß die Kirchenthüren mit Wache besetzt waren, die keinen hineinließ, der nicht mit einem gedruckten Exemplar der Passion erschien. (Das ist eine schöne, zum Abgange der Bücher dienliche Erfindung: zumahl ad pias causas.)" Selbstbiographie in der Einleitung Denkmäler deutscher Tonkunst 28, XIV.

39) D. T. 28, XIV.

40) zitiert nach: Valentin, Geschichte der Musik in Frankfurt a. M., 232.

41) a.a.O. 201 f.

42) Vermutlich nicht Reinhard Keisers Gattin, die gleichfalls eine geschätzte Sängerin war, sondern die Frau des Ratsmusikanten Johann Kayser (vgl. Eitner, Quellen-Lexikon V, 330).

43) a.a.O. 203.

44) Große Generalbaß-Schule S. 40.

45) Vgl. Chrysander, Händel I, 449 und Mattheson, Ehrenpforte 96. Diese vom kirchlichen Standpunkt eigenartige Verwendung der Tage der Karwoche zu Passionsmusiken kennzeichnet die konzerthafte Einstellung Hamburgs gegenüber der Passion und dem Oratorium. Vgl. dazu auch das S. 13 angeführte Beispiel.

46) a.a.O. 204.

47) zitiert nach Sittard, a.a.O. 40.

48) vgl. dazu Scherings Geschichte des Oratoriums (S. 334), die indessen die früheren Kämpfe um die Kirche als Aufführungsort nicht berücksichtigt.

49) Sittard, a.a.O. 40 ff. Die beschränkten Mittel für die Kirchenmusik unter Telemann erwähnt auch Hörner a.a.O. 44 ff.

50) a.a.O. 131.

51) Auf 383 Seiten wird der Name Matthesons, der durch seine Geschäftigkeit einer ganzen Epoche das Siegel aufdrückte, nur zweimal genannt, Keiser als Kantor überhaupt nicht erwähnt.

52) Wie bereits angedeutet, nahm der Dom unter den Kirchen der Stadt eine Sonderstellung ein: schon seit der Reformation mangelte es ihm an einer eigentlichen Pfarrgemeinde, war doch das Gebiet des Doms noch bis zum Reichsdeputationshauptschluß (1803) exterritorial. Die Würde eines Domherren, der auch Mattheson und Keiser teilhaftig wurden, und für die man „einen theuren, lateinischen Eid auf den Knien" leisten mußte (Ehrenpforte 131 f.), brachte recht wenig ein, denn sie war hauptsächlich auf die Standgelder angewiesen, die Krämer, Buchhändler, Garköche und Wursthändler bezahlten, die sich allmählich, besonders zur Weihnachtszeit, in den mehr und mehr verödenden Baulichkeiten breit machten. (Noch heute heißt übrigens der Hamburger Weihnachtsmarkt, der zunächst nach dem Gänsemarkt verlegt wurde und heute auf dem Heiligen-Geist-Feld abgehalten wird, „Dom"). Der Rat der Stadt wußte denn auch nach der Übernahme des Gebäudes

(1803), frei von jeglichen Gewissensskrupeln, nichts Besseres damit anzufangen, als das altehrwürdige Bauwerk 1805/06 abzureißen. Heute steht an seiner Stelle die Hamburgische Staats- und Universitätsbibliothek. (Vgl. Ernst Finder, Hamburgisches Bürgertum in der Vergangenheit. 1930. S. 284 ff. Leider wird weder die große Rolle der Musik im Hamburger Bürgertum berücksichtigt, noch werden die Namen Mattheson und Keiser in dem sonst kulturgeschichtlich äußerst wertvollen und interessanten Werk erwähnt).

53) Trotzdem sind natürlich diese Stücke traditionsgemäß weiterhin in den Kirchen gesungen worden und die Hamburger Liturgie wird sich nicht grundsätzlich etwa von der Leipziger unterschieden haben, die Schering in der „Musikgeschichte Leipzigs" (2. Bd. S. 9 ff.) mitteilt.

54) Allgemeine Litteratur der Musik, Leipzig 1792, S. 173.

55) Preußische Staatsbibliothek.

56) Forkel, a.a.O. 142 f. und 156 f.

57) Es müßte eine lohnende Aufgabe sein, die umfangreiche Literatur dieses Kampfes zwischen Fortschrittlern und Orthodoxen kritisch zu sichten. Vgl. auch Dommer-Schering, Handbuch der Musikgeschichte 402 f. und 522 f. und Geffken, Zeitschrift für Hamburgische Geschichte III.

58) a.a.O. 109.

59) a.a.O. 35.

60) Erste Auflage als Wochenschrift Hamburg 1732.

61) a.a.O. 132.

62) a.a.O. 129.

63) a.a.O. 131.

64) a.a.O. 143.

65) vgl. hierzu auch: Schering, Über Bachs Parodieverfahren. Bachjahrbuch 1921 S. 53.

66) a.a.O. 130.

67) a.a.O. 40.

68) a.a.O. 41.

B.

1) Vgl. hierzu auch Hörner a.a.O. 1 ff. und mit besonderem Bezug auf Hamburg S. 7 ff.

2) Vgl. Schering, a.a.O. 327.

3) Musik verloren. Vgl. Lott, zur Geschichte der Passionskomposition 1650—1800 im Archiv für Musikwissenschaft 3, 285 ff.

4) Neudrucke in D. T. 17.

5) vgl. Schering, a.a.O. 327, nur der Text ist erhalten.

6) Pseudonym: M e n a n t e s. Vgl. über ihn: Hans Schröder, Lexikon der Hamburgischen Schriftsteller III, 429 ff. und Allgemeine deutsche Biographie XIII, 419 ff.

7) Textbücher im Staatsarchiv Hamburg.

8) Spitta, Bach II, 306 ff.

9) Zitiert nach Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums S. 88.

10) Ebenfalls Hamburger Librettist dieser Zeit.

11) Aus den „Gedancken von der Opera" 1708, zitiert nach Schiedermair, Die deutsche Oper S. 55.

12) Händel I, 89.

13) Gesamt-Ausgabe Bd. IX.

14 Zeitschrift der IMG VI, 144 ff.

15) ebenda.

16) a.a.O. 93.

17) vgl. Allgemeine deutsche Biographie XXIII, 510 ff.

18) a.a.O. 73.

19) vgl. Hans Schröder, a.a.O. IV, 121 ff. und Allg. dt. Biogr. XVI, 516 f. weiterhin: Max Rosenmüller, J. U. v. König. Diss. Leipzig 1896.

20) Spitta, a.a.O. II, 306 ff., Textbuch im Staatsarchiv Hamburg.

21) vgl. Allg. dt. Biogr. XXXIII, 556.

22) vgl. Schröder, a.a.O. I, 179, nicht Brican, wie ihn Kretzschmar irrtümlich nennt (Führer durch den Konzertsaal II, 1, 58).
23) Vielleicht war auch der genannte „Weinende Petrus" von Keiser?
24) a.a.O. 130.
25) B. B. mus. ms. 11472.
26) Bibliothek Berlin: Amalien-Bibliothek Nr. 466.
27) Im Entwurf und in einer wundervoll geschriebenen Reinschrift gleichfalls in der Amalien-Bibliothek (Nr. 476 und 476b).
28) Text von König.
29) Hamburg 1715. B. B. Mus. 11762.
30) Nr. 1: „Weinet ihr getreue Hertzen".
31) vgl. Rosenmüller, a.a.O. 73 f.
32) a.a.O. 73.
33) Seccorezitativ-Accompagnato-Secco-Arie.
34) a.a.O. 134 Fußnote.
35) vgl. Alois Brandl., B. H. Brockes Innsbruck 1878.
36) a.a.O. III, 129 ff.
37) Bitter, a.a.O. 106.
38) a.a.O.
39) a.a.O. 285 ff.
40) Jakob Schuback: * um 1726, † 1784, Licentiat und Syndicus in Hamburg. Seine Passion von 1755 in der Bibl. Berlin. Erstaunlich, wie lange noch die wortgetreue Brockes-Passion nachwirkte!
41) Johann Friedrich Fasch: 1688—1757. Kapellmeister in Zerbst.
42) Paul Steininger: Lebensdaten unbekannt. Seine Passion in B. B.
43) Johann Balthasar Christian Freislich: Kantor in Danzig.
44) Gottfried Heinrich Stölzel: 1690—1749. Kapellmeister in Gotha.
45) Quellen-Lexikon IX, 295.
46) Bibliothek Königsberg.
47) Bibliothek der Hochschule für Musik Berlin, Nachlaß Spitta. Hörner macht (a.a.O. 57) darauf aufmerksam , daß dieses bei Eitner, Kretzschmar und Lott als Passion v o n 1729 verzeichnete Werk, das Spitta sogar als Passion v o r 1729 erwähnt, nach Ausweis der Textbücher die Passion des Jahres 1723 ist.
48) vgl. Schweitzer, Bach 557 ff.
49) a.a.O. II, 349.
50) a.a.O. 558.
51) Spitta erwähnt sie a.a.O. II, 326, ebenso Riemann, Handbuch 2, 3, 80.
52) a.a.O. III, 195 ff.
53) vgl. u. a. das Vorwort zu D. T. 28.
54) a.a.O. I, 439.
55) Große Generalbaßschule 169.
56) vgl. auch den Abdruck dieses Telemannschen Selbstzeugnisses in D. T. 28, XV: „Ingleichen war auch in eben dem Jahre (1716) über Herrn Licent. Brocks Passions-Oratorium gerathen / dessen Poesie von allen Kennern für unverbesserlich gehalten wird. Es wurde solches mit jetztgemeldeter Execution gleichfalls aufgeführet / und zwar in der Lutherischen Haupt-Kirche (in Darmstadt) .... hat auch nachgehends die Ehre gehabt / in Hamburg / Augspurg und Leipzig angehöret zu werden."
57) a.a.O. I, 439.
58) Geschichte der Musik in Frankfurt a. M. 233.
59) s. o. S. 7.
60) In der Hessischen Landes-Bibliothek Darmstadt (Nr. 2051).
61) Bibliothek Schwerin Nr. 5384.
62) a.a.O. 54 ff.
63) Ein vollständiges und ein weiteres, aber unvollständiges, älteres Exemplar der Keiserschen Brockes-Passion, allem Anschein nach Vorlage zum ersteren, besitzt die Bibliothek der Berliner Singakademie (Nr. 8 und 9). Das ältere Exemplar ist nur überschrieben „Oratorium dal Rinardo Cesare", der Einleitungschor sodann „Betrachtung gläubiger Seelen". Diese Worte hat der

Kopist des neueren Manuskripts (Nr.8) für den Namen des Oratoriums gehalten. Daher in Eitners Quellen-Lexikon (V. 336) die Notiz: „Keiser ...: Betrachtung gläubiger Seelen. Ms. P. Berliner Singakademie. Näheres mir unbekannt." Ein ähnlicher Irrtum liegt der Bemerkung an gleicher Stelle zugrunde: „Als Jesus nun zu Tische saß. Cantate. Ms. P. in Sondershausen." Das in der Bibliothek der dortigen Schloßkirche befindliche Manuskript erwies sich bei der Durchsicht als eine Abschrift der beiden Drucke „Auserlesene Soliloquia" (Brockes-Passion) 1714 und „Seelige Erlösungs-Gedancken" (Der zum Tode verurteilte und gekreuzigte Jesus) 1715, die zum Zwecke der Aufführung sinnlos als Pars I und II mit eingeschalteten Chorälen als Pasticciooratorium aneinandergereiht sind. Vom zweiten Teil befinden sich Chor- und Orchesterstimmen bei der Abschrift.

64) Dieselben in einer prachtvollen Reinschrift, vermutlich der Druckvorlage in B. B. Mus.ms. 11470/5.

65) a.a.O. 130 f.

66) Nr. 11.

67) Schweitzer, Bach 564.

68) Winterfeld, III, 128.

69) Notenbeispiel ebenda III, 178.

70) Nr. 12.

71) Über diese „Wahl" bei Spitta I, 631 ff.

72) s. o. S. 17.

73) Zur Frage des „Heiligenscheins Christi" vgl. Kretzschmar, a.a.O. 44.

74) a.a.O. 99.

75) s. o. S. 22.

76) Zwei Choräle als Beispiele in Winterfeld III (56, 57).

77) vgl. Winterfeld III Beispiele 47—49.

78) Lehrreich ist ein Vergleich mit den auf die gleichen Brockesschen Arientexte komponierten Nummern der schon genannten Markus-Passion Telemanns von 1723 (S. o. S. 17 u. 20). Diese Stücke sind gegenüber den sieben Jahre früher entstandenen wohl abgeklärter, aber auch viel trockener.

79) a.a.O. III Beispiele Nr. 37, 45, 46.

80) a.a.O. I, 430.

81) a.a.O. III, 129 ff.

82) a.a.O. III, 146.

83) aa.O. I, 430 ff.

84) a.a.O.

85) a.a.O. II, 1, 62 ff.

86) Mitgeteilt bei Bitter, a.a.O. Beispiel Nr. 13. Wie die zuletzt genannte bei einer von mir zusammengestellten Gedenkfeier zum 250. Geburtstage Matthesons im Hamburger Rundfunk aufgeführt.

87) F. A. Voigt, Reinhard Keiser. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1890 S. 192 ff.

88) s. o. S. 25.

89) B. B. mus. ms. 11471.

90) a.a.O. I, 436.

91) B. B. mus. ms. 11471/1.

92) a.a.O. II, 801.

93) Schering, Musikgeschichte Leipzigs II, 109 u. 244.

94) vgl. Bitter, a.a.O. 140.

95) Beispiel 19.

96) Beispiel bei Bitter, a.a.O. 146.

97) ebenda Beispiel Nr. 7.

98) Derartige Choralarien finden sich in etlichen Bachschen Kantaten, z. B. „Ach bleib bei mir, Herr Jesu Christ" für Sopran, Violoncello piccolo und B. c. in der Kantate Nr. 6 „Bleib bei uns, denn es will Abend werden", „Herr Gott Vater, mein starker Held" für Sopran und Alt mit B. c. in der Kantate Nr. 37 „Wer da glaubet und getauft wird", „Ach Gott, wie manches Herzeleid" für Tenor, Fagott und Baß in der Kantate Nr. 44 „Sie werden euch in den Bann tun" u. a.

99) Beispiele a.a.O.: „O Golgatha" (Nr. 3) und „Strömet Blut" S. 140.
100) besonders deutlich das letztgenannte Beispiel.
101) a.a.O. I, 436.
102) a.a.O. 437.
103) a.a.O. 130.
104) Über ein von Fétis (Biographie universelle V, 4 ff.) angeführtes Oratorium „Nabuchodonosor" ist mir nichts bekannt geworden. Sollte es sich nicht etwa um die Oper „Nebukadnezar" handeln? Bei der Unzuverlässigkeit des Art. Keiser in Fétis' Lexikon ist dieser Irrtum durchaus möglich. Dagegen wird es sich bei dem im Hamburger Ausstellungskatalog (s. o.) unter Nr. 349 aufgeführten „Oratorium zur Jubelfeier der Augsburg. Confession im .... Juni 1730", dessen Text von Richey stammt, wohl um Keisers Reformationskantate „Der bekennende und jubilierende Lutheraner ..." handeln, dessen Titel nach einer freundlichen Mitteilung von Walter Schulze im großen Katalog der Bibliothek Michael Richeys (Hamburg 1762/63, Vol. IV, p. 612/13, Nr. 714 und 731) verzeichnet ist. Dieses Werk, dessen Musik leider ebenfalls nicht mehr vorhanden ist, dürfte wohl dasjenige sein, von dem Fabricius in seinem oben angeführten Bericht (S. 7) spricht.
105) a.a.O. III, 149.
106) a.a.O. I, 435.
107) fehlt in Eitners Quellen-Lexikon.
108) IV, 111 ff.
109) Hamburger Signatur S. C a VII, Sammlg. A, Bd. 21, Nr. 5. Ich verdanke diese Angaben ebenfalls der Liebenswürdigkeit des Herrn cand. phil. Walter Schulze, Hamburg.
110) vgl. Schering, Geschichte des Oratoriums S. 335 ff.
111) a.a.O. 157.
112) vgl. Schering, a.a.O. 271.
113) s. o. S. 25.
114) vgl. auch: Schering a.a.O. 340.
115) a.a.O. III.
116) Über das Orchester der Hamburger vgl. Kleefeld, Das Orchester der ersten deutschen Oper (SIMG I, 213 ff.).
117) Unvollständige Partitur in B. B. mus. ms. 11469/1, vollständige Stimmen (4 Vokalstimmen, 3 Trompeten, Tympani, 2 Oboen, 2 Violinen, Viola, Fundamento) als mus. ms. 11469 in B. B.
118) Vier Stimmen: 2 Vi., Va., Bc. in B. B. mus. ms. 30308.
119) Schering, Aufführungspraxis alter Musik S. 111.
120) Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste S. 121 u. 159; vgl. auch Stahl, Geschichtliche Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik S. 4 f.
121) G-dur, Bc. in F notiert. Wie in Leipzig (s. o. S. 30) herrschte also auch in Hamburg ein hoher Chorton. Vgl. auch S. 37.
122) Bibliothek des Brüsseler Konservatoriums Litt. G. Nr. 843.
123) vom Herzog Anton Ulrich zu Braunschweig. Vgl. Zahn, die Melodien des evangelischen Kirchenliedes Nr. 8751.
124) vgl. über diese Fragen: Liliencron, a.a.O. 147 ff.
125) s. o. S. 1. Die drei Kantaten im ms. 30099 der B. B.
126) Fehlt im Lexikon von Riemann. Eitner (a.a.O. IV, 211) gibt an, daß im Sammelband ms. 7310 der B. B. nur ein Stück von Gerstenbüttel erhalten sei, während es sich um 31 geistliche Konzerte handelt, die ein gutes Bild dieses tüchtigen Kantors vermitteln.
127) s. o. S. 43.
128) Hamburg 1715.
129) B. B. mus. ms. 30143.
130) Nr. 173 „Obgleich viele Trübsals-Wellen", Nr. 174 „Stürmt ihr trüben Unglücks-Wetter", andere, z. B. Nr. 172, ähneln im Satz den genannten außerordentlich.
131) z. B. im Zettelkatalog der B.B.
132) 2. Teil Leipzig 1777 Nr. I.

133) Berlin 1837 Nr. 13.
134) Nr. 7.
135) a.a.O. V, 331.
136) a.a.O. V, 4 ff.

C.

1) Neudruck D. T. 19 S. 95.
2) Neudruck D. T. 46/47 S. 165.
3) zitiert nach Vossler, Das deutsche Madrigal. S. 46.
4) „Notwendige Gedichte" S. 351.
5) s. o. S. 12.
6) Neumeister in Menantes' Poetik S. 232.
7) Erster Teil 1721.
8) Theatralische / Galante und geistliche Gedichte. S. 1.
9) vgl. dazu Schröder, Lexikon der hamburgischen Schriftsteller 5, 494 ff.
10) a.a.O. Abschnitt CCXXII.
11) Kretzschmar, Die venetianische Oper. Vjschft. f. Mw. 1892, S. 23 f.
12) Hunold, a.a.O. S. 1.
13) Schmitz, a.a.O. 235.
14) Beschütztes Orchester 141.
15) a.a.O. S. 200.
16) Neudruck D. T. 37/38.
17) über ihn s. o. S. 13.
18) Calichon oder Colascione: Lauteninstrument mit 5 oder 6 Saiten.
19) Vorwort zu D. T. 37/38.
20) Die Kantate „Mi lasci dunque" meint Voigt (a.a.O. 128) vermutlich, wenn er schreibt: „Auch schrieb Kaiser um diese Zeit eine „Cantate für eine Singstimme", die Gerber unter den zehn ihm bekannt gewordenen Druckwerken Keisers mit anführt".
21) s. o. S. 34.
22) s. o. S. 29.
23) Das beschützte Orchester S. 131 ff.
24) a.a.O. 137.
25) Italian Chamber Cantatas. The Musical Antiquary April 1911 II S. 190.
26) Dent: „Man muß sie (die Kantate) nicht als „Lied" betrachten, noch als „Romance", noch als „Arie" — sie ist vielmehr eine Duettsonate für Singstimme und Violoncello.". (Paul Strüver, Die cantata da camera A. Scarlattis. Diss. München 1923 (1924) S. 82.
27) Katalog der Schweriner Musikaliensammlung I, 439 ff.
28) V, 337.
29) a.a.O. 440.
30) D. T. 37/38.
31) a.a.O. S. XI..
32) ebenda S. LV.
33) ebenda S. 184.
34) s. o. S. 46 Tabelle I, 1a und 2a.
35) s. o. S. 9.
36) s. o. S. 47 II, B. 1.
37) ms. Wien 17907 Nr. 54, im Neudruck der „Octavia" (Supplementband 6 der Händel-Gesamtausgabe) S. 98.
38) vgl. auch Volkmann, Astorga II, 57.
39) s. o. S. 45.
40) a.a.O. 186.
41) Diese Arienverse sind übrigens nicht unter den von Cramer in den „Denkwürdigkeiten der Gräfin A. v. Königsmark" (Leipzig 1836) mitgeteilten Gedichten.
42) s. o. S. 11.
43) Halle und Leipzig 1713.

44) a.a.O. 63.
45) Hamburg 1721.
46) zitiert nach Vossler, a.a.O. 150.
47) vgl. Schmitz, a.a.O. 238 ff.
48) ebenda S. 238.
49) Geschichte des neuen dt. Liedes S. 144.
50) Geschichte des deutschen Liedes. München 1925.
51) a.a.O. VI, 101.
52) in Keisers Titel: „...Sing-Gedichten...."!!
53) s. o. S. 46.
54) a.a.O.
55) Meint doch Hunold sogar: „Endlich kan man auch zur Noht eine Cantata mit einer Arie machen / doch daß sie sodann zuletzt kommet" (a.a.O. 53).
56) a.a.O. 4.
57) Kern melodischer Wissenschaft S. 98.
58) Der vollkommene Capellmeister S. 214.
59) a.a.O. 17.
60) Das neueröffnete Orchestre S. 177.
61) Allerneuste Art ... S. 337.
62) Gedichte S. 72.
63) Text von König, Ausstellungs-Katalog Nr. 293.
64) mitgeteilt von Sittard, a.a.O. I, 111 ff.
65) s. Torben Krogh, Reinhard Keiser in Kopenhagen. Joh. Wolf-Festschrift 1929.
66) vgl. Botstiber Geschichte der Ouvertüre 39 ff.
67) Gesamt-Ausgabe Band XXXIV.
68) a.a.O. II, 460 f.
69) Mit Ausnahme des Schlußchors und der Rezitative hat Bach die Musik dieser Herkules-Kantate für das Weihnachts-Oratorium verwendet, wobei die Betrachtung des Parodieverfahrens äußerst reizvoll ist. (vgl. hierzu Schering, Über Bachs Parodieverfahren. Bachjahrbuch 1921, 53 ff.) Nicht immer kann man mit Schweitzer (Bach S. 655) übereinstimmen, der die Unterlegung des neuen Textes für durchweg sinnwidrig erklären möchte, wenn man auch zugeben muß, daß er in vielen Fällen Recht hat, z. B. bei der im Weihnachtsoratorium völlig unverständlichen Echoarie „Flößt mein Heiland", deren ursprünglicher Text „Treues Echo dieses Ortes" erst die musikalische Anlage der Arie erklärt.
70) Händel-Gesamt-Ausgabe Band 18.
71) Zur Person des Bräutigams sei bemerkt, daß es sich um ein Mitglied des schon oben (S. 4) erwähnten angesehenen Hamburger Ratsherrngeschlechtes handelte (Schröder, a.a.O. IV). Spassig ist das Mißverständnis, dem Fétis in seiner Biographie universelle (V, 4 f) zum Opfer fiel. Er nennt dort unter den im Manuskript bekannten Kompositionen Keisers: „Serenade pour les noces du prince Othon-Louis"!
72) vgl. Tabelle S. 47, II. B. 3.
73) Nicht von Keiser sondern aus Telemanns „Serenate zur 100-jährigen Jubelfeier des Collegiums der Admiralität" (aufgeführt am 6. April 1723, im oft zitierten Ausstellungskatalog Nr. 334) rühren nach den Ermittlungen Walter Schulzes die sechs großen, musikalisch recht wertvollen Arien des Berliner Manuskriptes 11497 her, die bisher als Keisersche Kompositionen galten. Dieses Manuskript trägt die Aufschrift „Arien von Reinhard Keiser und aus (Hendels??) Nero 1705", auf dem Rücken die Jahreszahl „1715". Die Handschrift gliedert sich in drei selbständige Teile, die jedoch vom gleichen Schreiber kopiert sind und deren dritter den Autornamen „Del Sigr. Vivaldi nennt. Diese Arien sind jedoch nicht mit jenen identisch, die Vivaldi in Gemeinschaft mit anderen Komponisten auf ein Textbuch „Nerone fatto Cesare" schrieb (Libretto in der Markus-Bibliothek Venedig), wie der Vergleich beider Teile lehrte (Brief des Herrn Direktors L. Ferrari an den Verfasser). Die mit Recht schon früher bezweifelte Angabe „ ... aus

(Hendels??) Nero ..." ist dahin endgültig richtigzustellen, daß diese sechs Arien, die Voigt übrigens kritiklos Keiser zuerteilte (a.a.O. 201), aus Händels „Tamerlan" stammen, der 1725 in Hamburg aufgeführt wurde. Händels „Nero" von 1705 scheint wirklich verloren zu sein. Die B. B. besitzt übrigens noch ein anderes Manuskript mit Arien aus „Händels Nero", die Lindner noch für echt hielt, Chrysander aber beurteilte: „Es sind lauter nichtswürdige Sachen, höchst frech hingeschmiert, wahrscheinlich von irgendeinem italisierten deutschen Concertmeister" (a.a.O. I, 127). Wie der Vergleich dieses ms. 9059 mit dem ms. 16370 zeigt, stammen diese Arien aus der 1723 in Hamburg gegebenen „Nero"-Oper von Orlandini, die Mattheson nach Lindners Angaben übersetzt und mit einigen eigenen Arien durchsetzt hatte.

74) Riemann, Handbuch II, 392 f.
75) Italian Chamber Cantata 189.
76) a.a.O. II², 412.
77) a.a.O. 113.
78) Gedichte S. 7.
79) ebenda S. 12 f.
80) Das neueröffnete Orchestre S. 180.
81) Hunold, a.a.O. 7.
82) Hunold, a.a.O. 13.
83) Studien zur Arientechnik in den Opern Händels. Händeljahrbuch 1929 S. 50 ff.
84) a.a.O. 240.
85) s. o. S. 44
86) a.a.O. 103.
87) Ein charakteristisches Beispiel dieser Liederchen voller „Allerweltsweisheit mit knapper Figaropfiffigkeit" bei Moser, Gesch. d. dt. Musik II, 148.
88) Ausführlich behandelt die Fragen dieser Ariensammlungen die mir erst kurz vor Drucklegung dieser Arbeit bekanntgewordene Dissertation „Dichtung und Musik der deutschen Opernarien" von Irmtraut Schreiber (Berlin 1934).
89) a.a.O. 115.
90) Konstanz 1696.
91) „Man kan so viel Strophen darzu nehmen / als man will / ingleichen auch das Genus nach seinem Belieben erwehlen." Hunold, Gedichte S. 55.
92) Allerneueste Art ... Abschnitt CCXX.
93) Übrigens kann die Melodie auch auf eine der mittleren oder die letzte Strophe erfunden werden, wie Schering am Beispiel von Schuberts „Das Wandern" oder an Brahms „Wie bist du, meine Königin" zeigte (Seminar-Übung).
94) ebenda Abschnitt CCXXI.
95) a.a.O. 239.
96) a.a.O. 115.
97) s. auch oben S. 35.
98) a.a.O. 71 ff.
99) a.a.O. 25 ff.
100) vgl. Schering, Bachs Textbehandlung. Leipzig 1910. S. 32.
101) s. o. S. 61.
102) a.a.O. 91.
103) Gesamt-Ausgabe XI², 93 ff.
104) s. o. S. 26.
105) a.a.O. 63.
106) s. o. S. 50. Autograph der Matthesonschen Kantate in „Sei Cantate. Opera seconda. 1708." Bibl. Hamburg ND VI 112a.
107) Band 32 Nr. 1c.
108) ebenda Nr. 1a, eine spätere Transposition davon als 1b.
109) a.a.O. I, 361.
110) a.a.O. 146.
111) Ehrenpforte 129.
112) s. o. S. 25, 28, 37.

113) Beschütztes Orchestre S. 143.
114) vgl. Beispiel 59.
115) Kern melodischer Wissenschaft 97.
116) ebenda.
117) Große Generalbaß-Schule 247.
118) Dent, A. Scarlatti 145.
119) Eitner, Cantaten aus dem Ende des 17. und Anfange des 18. Jahrhunderts. Monatshefte für Musikgeschichte 1884, 41.
120) Haas, a.a.O. 265.

LITERATUR

Musikalien.

Keiser, Brockes-Passion „Der für die Sünde der Welt ..." (B. B. ms. 11470).
— Auserlesene Soliloquia (B. B. ms. 11470/5).
— Auserlesene Soliloquia (Druck) Hbg. 1714 (B. B. mus 14761).
— Brockes-Passion unter dem Namen „Oratorium dal Rinardo Cesare" und „Betrachtung gläubiger Seelen" (Bibl. der Singakademie Berlin Nr. 8 und 9).
— „Seelige Erlösungsgedanken" (Druck) Hamburg 1715 (B. B. ms. 14762).
— „Seelige Erlösungsgedanken" und „Auserlesene Soliloquia" unter dem Namen „Als Jesus nun zu Tische saß" (Bibliothek der Schloßkirche Sondershausen).
— Markus-Passion (B. B. ms. 11471).
— Bruchstück einer Lukas-Passion „Wir gingen alle in die Irre ..." im Autographen-Band „Sieben Motetten" (B. B. Keiser-Autographe).
— Neun Kompositionen für die Kirche (Geistliche Konzerte). (B. B. ms. 11475).
— „Braut-Messe einer gläubigen Seelen mit Christo" (Bibl. Schwerin 3075).
— Te deum (B. B. ms. 11400/1). (unvollständige Part.).
— Te deum (Stimmen, vollständig). B. B. ms. 11469).
— Kyrie und Gloria (B. B. ms. 30308).
— Zwei Sanktus (B. B. ms. 30221).
— „Der siegende David" (Partitur) (B. B.).
— „Das Fest der Erndte" (Brüssel, Cons. Litt. G. 853).
— in: „Vokalkompositionen von Righini, Kayser u. a." (Bibliothek Königsberg 25043).
— Geistliche Arien im Sammelband B. B. ms. 30143.
— „Gemüths-Ergötzung" (Druck) Hbg. 1698 (B. B. Mus. ant. pract. K 115).
— Gemüths-Ergötzung (Abschrift) in: „Auserlesene Sätze aus La forza della virtu" (B. B. ms. 30227).
— „Divertimenti serenissimi" (Druck) Hamburg 1713 (B. B. O. 11561).
— „Musikalische Land-Lust" (Druck) Hamburg 1714) (B. B. mus. 14764).
— „Musikalische Land-Lust" (Abschriften) in: „4 Cantates à voix seule" (Brüssel Bibl. royale II 3957).
— „Kayserliche Friedenspost" (Druck Hamburg 1715 (B. B. mus. 14763).
— „Erlesene Sätze aus der Opera L'inganno fedele ... nebst einer Italiänischen Cantata ..." (Druck) Hamburg (1714) (B. B. Mus. 14765).
— Deutsche und italienische Cantaten und Arien (enthält u. a. „Mi lasci dunque) (B. B. ms. 11496).
— Kantate „Begl' occhi risolvetevi" (B. B. ms. Amalienbibliothek Nr. 384).
— Kantate „Benchè sempre crudel" 1. Komposition (B. B. angeheftet an Agricola autogr.).
— Kantate „Benchè sempre crudel" 2. Komposition (Bibliothek Rostock).
— Zwanzig Arien (Bibliothek Schwerin Nr. 3078).
— Serenata auf die Vermählung des Herrn Otto Luis ... 1716 (B. B. ms. 11495).
— Kantate „Erwachet und lachet" 1732 (B. B. ms. 11494).
— Allerhand auserlesene Sätze. Sammelband. (National-Bibliothek Wien 17907).
— Sammelband Solokantaten (B. B. ms. 30176).
— Sammelband Solokantaten (B. B. 30212).

Keiser, Sammelband Solokantaten (nur Kopien) „74 Cantate di varii Autori" (Brüssel Conservatoire Litt. F. 15153).
— Arien von Reinhard Keiser (stammen von Telemann) und aus (Hendels??) „Nero" (sind aus Händels „Tamerlan") (B. B. ms. 11497).
— Arien von Reinhard Keiser und Telemann (B. B. ms. 11498).
— Sieben Arien (B. B. ms. 11499).
— Arien aus dem „Carnval von Venedig" (Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Cod. ND. VI Mus. 2889g).
— „Orpheus" (B. B. ms. 11486).
— in: Arien unterschiedlicher Autorum (B. B. mus. ms. 30338).

* * *

Bononcini, (Giovanni), Kantaten (B. B. ms. 2226).
Bronner, Kirchen-Kantaten (B. B. ms. 30099).
— Choralbuch. Hamburg 1715.
Gerstenbüttel, 31 geistliche Konzerte (B. B. ms. 7310).
Händel (???), „Nero" [Ist von Orlandini] (s. u.) (B. B. ms. 9059).
Kayser (Philipp Christoph), Motette „Kündlich groß" (B. B. Teschner 111).
— Motette „Kündlich groß" (Bibl. der Singakademie Berlin Nr. 7).
— Motette „Kündlich groß". Gedruckt in: Hillers „Vierstimmigen Motetten" 2. Teil, Leipzig 1777 Nr. 1.
— Motette „Kündlich groß", Fuge daraus gedruckt in: „Auswahl vorzüglicher Musikwerke ..." Berlin 1837 Nr. 13.
Kusser, „Heliconische Musen-Lust" 1700 (B. B. Mus. ant. C 1095).
Mattheson, Brockes-Passion (B. B. ms. 11470).
— Sei cantate (Bibl. Hamburg ND VI 112a).
Neidhardt, Die 7 Buß-Psalmen (B. B. Amalien-Bibl. 466).
Orlandini, Nero. (B. B. mus. ms. 16370).
Stölzel, „Passionskantate" d. i.: Brockes-Passion I und III (Bibliothek Königsberg 13566).
Telemann, Brockes-Passion (B. B. ms. 21711).
— Brockes-Passion (Bibliothek Darmstadt 2051).
— Brockes-Passion (Part. u. Stimmen) (B. Schwerin 3075).
— Markus-Passion (Bibliothek der Hochschule Berlin, Nachlaß Spitta).

* * *

Gesamtausgaben: Bach, Händel (9; 18; 32; Supp. 6).
Denkmäler deutscher Tonkunst: 17 (Sebastiani, Theile), 19 (Krieger), 28 (Telemann), 37/38 (Keiser), 46/47 Erlebach).

Bücher.

Feustking, Die durch Blut und Mord erlangte Liebe oder Nero. 1705.
Forkel, Allgemeine Litteratur der Musik. Leipzig 1792.
Gottsched, Versuch einer Critischen Dichtkunst. Leipzig 1730.
Hunold (Pseudonym: Menantes), Theatralische, Galante und Geistliche Gedichte. Hamburg 1706.
— Die allerneuste Art zur Reinen und galanten Poesie zu gelangen. Hamburg 1722.
Laurentius von Schnüffis, Mirantische Maul-Trummel. Konstanz 1696.
Mattheson, Das neueröffnete Orchestre. Hamburg 1713.
— Das beschützte Orchestre. Hamburg 1717.
— Critica musica. 1722.
— Große Generalbaßschule. 1731.
— Kern melodischer Wissenschaft. 1737.
— Der vollkommene Capellmeister. 1737.
— Ehrenpforte. 1740.
Scheibe, Kritischer Musikus. Hamburg 1732.
Scheibel, Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik. 1721.

* * *

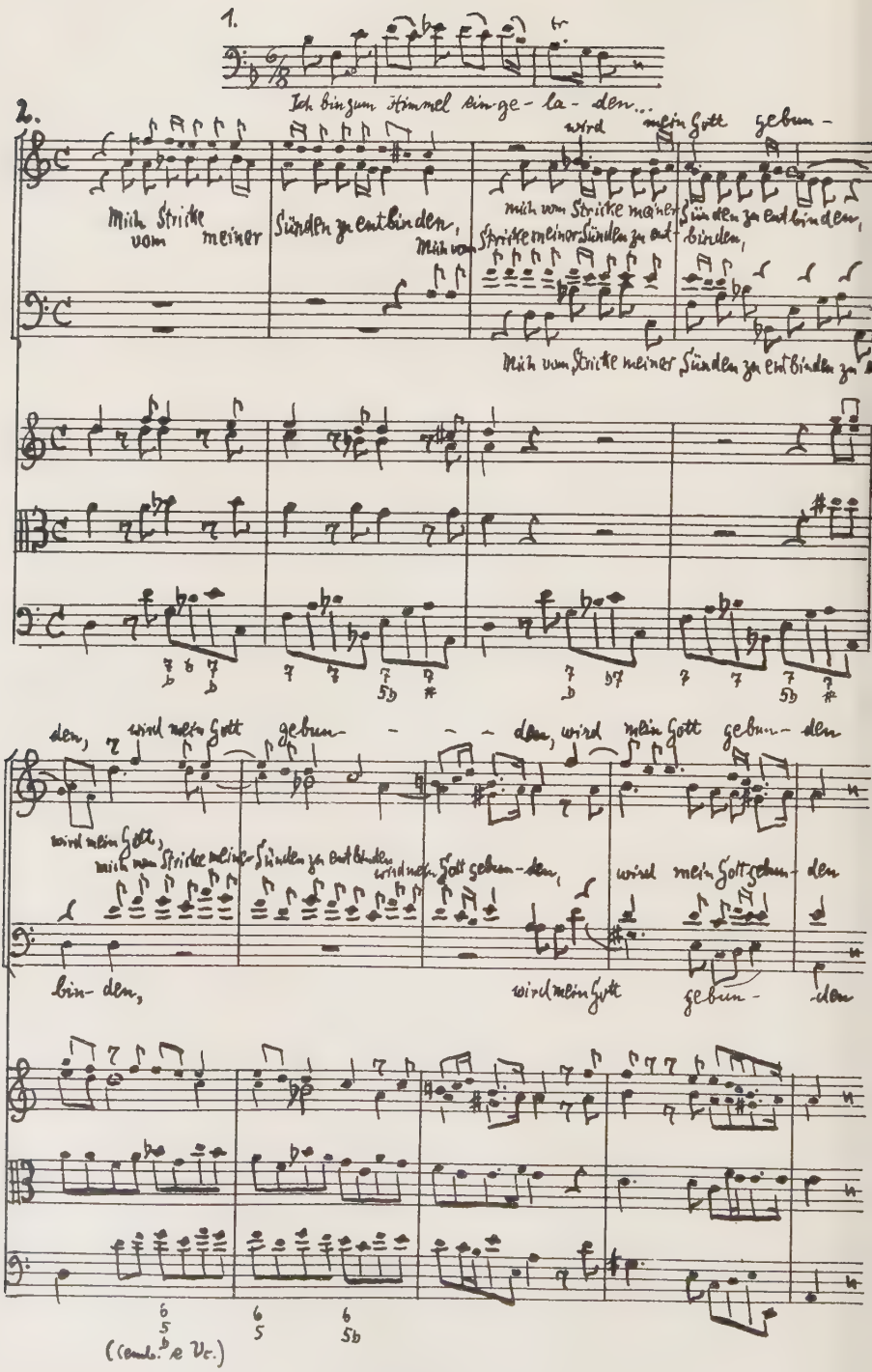
Allgemeine deutsche Biographie.
Ausstellungskatalog „Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs". 1921.
Beneke, Hamburgische Geschichten und Denkwürdigkeiten. Hamburg 1916.
Bitter, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums. Bln. 1872.
Botstiber, Geschichte der Ouvertüre. Leipzig 1913.
Brandl, B. H. Brockes. Innsbruck 1878.
Bücken, Musik des Rokoko und der Klassik. Wildpark-Potsdam 1929.
Chrysander, Händel. 1858/60/67.
Cramer, Denkwürdigkeiten der Gräfin Aurora von Königsmark. Leipzig 1836.
Dent, Alessandro Scarlatti. 1905.
— Italian Chamber Cantatas. The musical antiquary II 1911.
Eitner, Quellen-Lexikon.
— Cantaten am Ende des 17. Jahrhunderts und Anfange des 18. Jahrhunderts. Monatshefte f. Mus.-Gesch. 1884.
Fétis, Biographie universelle.
Finder, Hamburgisches Bürgertum in der Vergangenheit. Hamburg 1930.
Fischer, Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. Studien zur Mus.-Wiss. III, 24 ff.
Flögel, Studien zur Arientechnik Händels. Händeljahrbuch 1929, 50 ff.
Gallois, Hamburger Chronik. Band 3. 1861.
Haas, Musik des Barocks. Wildpark-Potsdam 1929.
Hörner, Gg. Ph. Telemanns Passionsmusiken. Diss. Kiel 1933.
Kleefeld, Das Orchester der ersten deutschen Oper. Sammelbände der IMG I, 213 ff.
Kretzschmar, Die venitianische Oper. Vierteljahresschrift für Mus.-Wiss. 1892.
— Geschichte des neuen deutschen Liedes. Leipzig 1911.
— Führer durch den Konzertsaal II. Leipzig 1915.
— Geschichte der Oper. Leipzig 1919.
Krogh, Reinhard Keiser in Kopenhagen. Festschrift für Johannes Wolf. 1929.
Leichtentritt, Reinhard Keiser in seinen Opern. Diss. Berlin 1901.
Liliencron, Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste. Schleswig 1893.
Lindner, Die erste stehende deutsche Oper. Bln 1855.
Lott, Zur Geschichte der Passionskomposition 1650—1800. Archiv f. Mus.-Wiss. 3, 285 ff.
Moser, Geschichte der deutschen Musik. II. 1930.
Müller (Günther), Geschichte des deutschen Liedes. München 1925.
Reinke, Abriß der Hamburger Stadtgeschichte. Bremen 1925.
Rendall, Is Handels „St. John Passion" genuine? Zeitschrift der IMG VI, 144 ff.
Riemann, Handbuch der Musikgeschichte II, 2; II, 3. Leipzig 1912, 1913.
Rosenmüller, J. U. v. König. Diss. Leipzig 1896.
Scherer, Geschichte der deutschen Literatur. 1917.
Schering, Bachs Textbehandlung. Leipzig 1900.
— Geschichte des Oratoriums. Leipzig 1911.
— Über Bachs Parodieverfahren. Bachjahrbuch 1921.
— Musikgeschichte Leipzigs. Leipzig 1926.
— Aufführungspraxis alter Musik. Leipzig 1931.
Schiedermair, Die deutsche Oper. Leipzig 1930.
Schmitz, Geschichte der weltlichen Solokantate. Leipzig 1914.
Schreiber, Dichtung und Musik der deutschen Operarien 1680—1700. Diss. Berlin 1934.
Schröder (Max), Lexikon der hamburgischen Schriftsteller.
Scholz (Hans), J. S. Kusser. Diss. München 1911.
Schweitzer, Bach. Leipzig 1922.
Seiffert, Mattias Weckmann und das collegium musicum in Hamburg. SIMG II, 76 ff.
Sittard, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württemberger Hof. Stuttgart 1890/91.
— Geschichte der Musik und des Theaters in Hamburg. Leipzig 1890.

Spitta, Bach. Leipzig 1873 und 1880.
— Die Anfänge madrigalischer Dichtung in Deutschland. Musikgeschichtliche Aufsätze 1894.
Stahl, Geschichtliche Entwicklung der ev. Kirchenmusik. Bln. 1920.
Stöhr, Die ehemalige Marienkirche zu Hamburg. Hamburg 1879.
Strüver, Die cantata da camera A. Scarlattis. Diss. München 1923.
Valentin, Gesch. der Musik in Frankfurt a. M. Frankfurt 1906.
Vogel, Ch. F. Hunold. Diss. Leipzig 1897.
Voigt, Reinhard Keiser. Vierteljahrsschrift f. Mw. 1890.
Volkmann, Emanuele Astorga. 1911 und 1919.
Vossler, Das deutsche Madrigal. Weimar 1898.
Wagemann, Geschichte des Oratoriums. 1880.
Winterfeld, Gesch. d. ev. Kirchengesangs III. Leipzig 1847.

LEBENSLAUF

Richard Petzoldt, geboren am 12. November 1907 in Plauen i. V. als Sohn des am 17. Juni 1935 verstorbenen Kaufmanns Enno Petzoldt. Besuchte von Ostern 1914 bis 1917 Berliner Gemeindeschulen, von 1917 bis Ostern 1926 die Luisenstädtische Oberrealschule in Berlin. Immatrikuliert am 15. April in der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin. Studierte Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie hauptsächlich bei den Herren Prof. Abert †, Blume, Hornbostel, Moser, Sachs, Schering, Schünemann, Wolf; Hermann, Petersen, Roethe †; Koehler. Besonderer Dank für Anregung und Förderung dieser Arbeit gebührt Herrn Prof. Dr. Arnold Scherig.

Notenbeispiele


1.
2.
Ich bin zum Himmel ein-ge-la-den...
wird mein Gott geben-
Mich Stricke vom meiner
Sünden zu entbinden,
mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden,
Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden,
Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden zu
den, wird mein Gott geben- den, wird mein Gott geben- den
wird mein Gott,
mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden,
wird mein Gott geben- den,
wird mein Gott geben- den
bin- den,
wird mein Gott
geben- den
(Cemb. e Vc.)

3. ... eilt eilt ihr an-ge- fochtnen Seelen ...

4. Mich vom Stricke mei-ner Sün-den zu- ent- bin-den

Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden, zu entbinden, wird mein Gott, wird mein Gott, mein Gott gebun-den

6.

Mich vom Stricke meiner Sünden zu entbinden, wird mein Gott, mein Gott gebun-den

auf dass ihr meiner nicht ver-gesset

Matthe-son: auf dass ihr meiner nicht vergesset

Stölzel: auf dass ihr meiner nicht vergesset

8.

Keiser: Händel:

9.

Keiser: zerstreuet sich die ganze Herde

Mattheson: zer-streu - - - - et sich die ganze Herde

10.

11. Sop. Alt Ten. Bass

Auf, lasst uns fliehen, auf, lasst uns fliehen

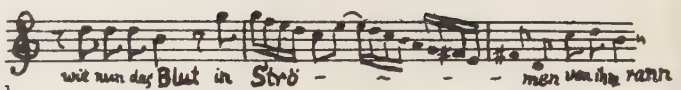
12. Ein je- der sei ihm un- ter-tä-

Ein je- der sei ihm un- ter-tä-

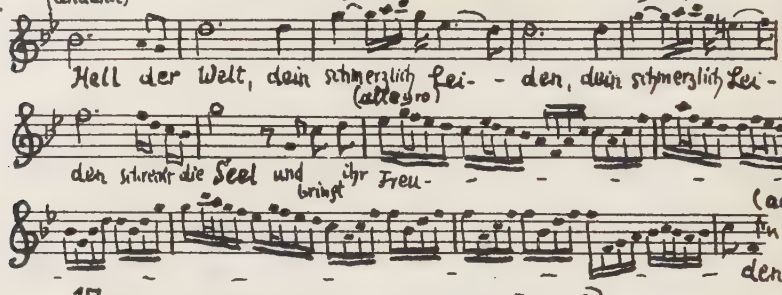
in diesen nicht, nein diesen nicht, den Barnabas, den Barnabas, den Barnabas, den Barnabas gib frey!

14. ... will mich kein Don- - - - - ner fällen?

15.

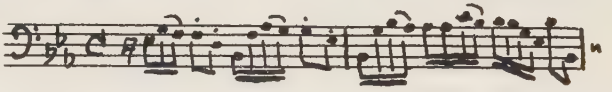


16. (andante)



17.

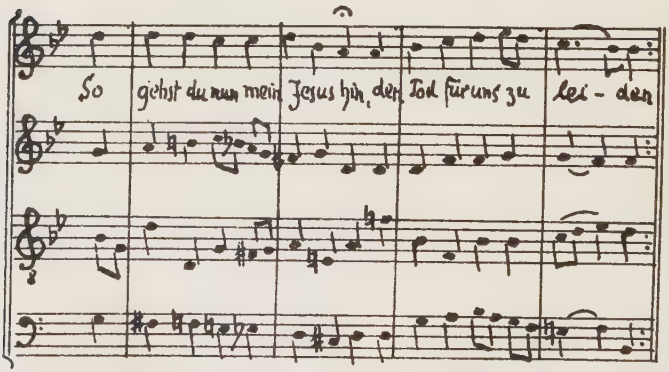
Keiser:



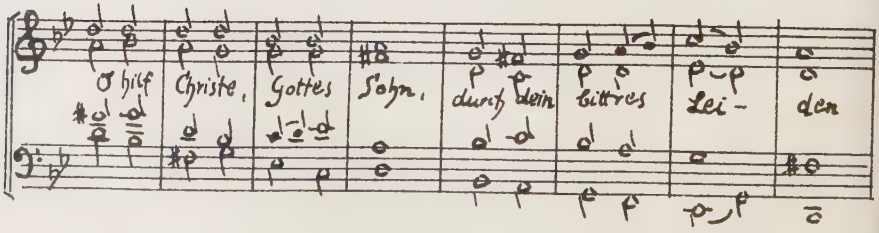
Mattheson:

18.

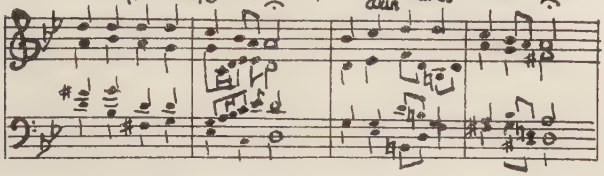
19.



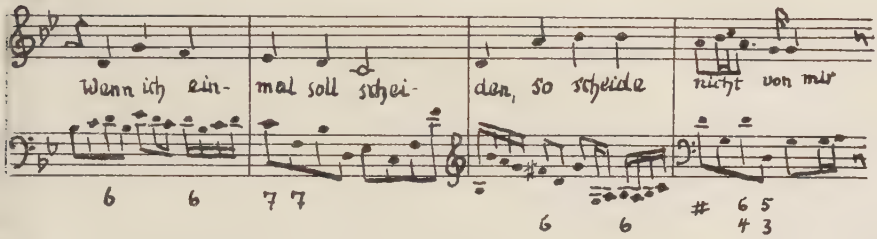
20.



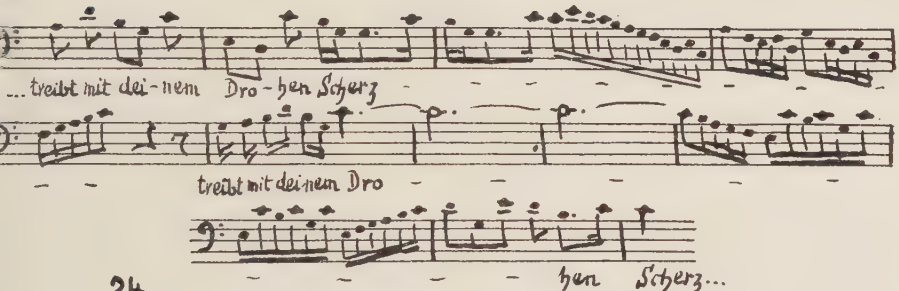
21. O hilf, Christe, Gottes Sohn, durch dein bittres Lei- den



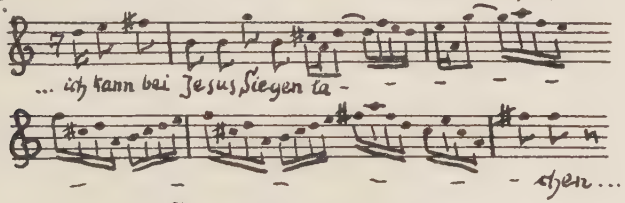
22.



23.

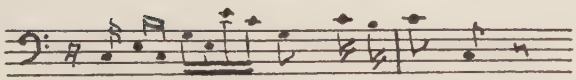


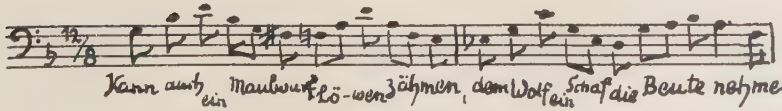
24.



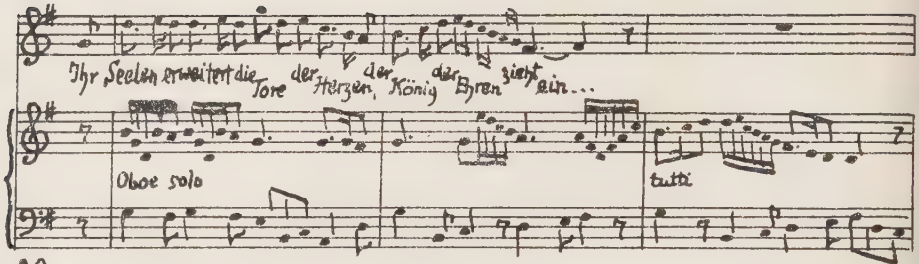
25.

26.

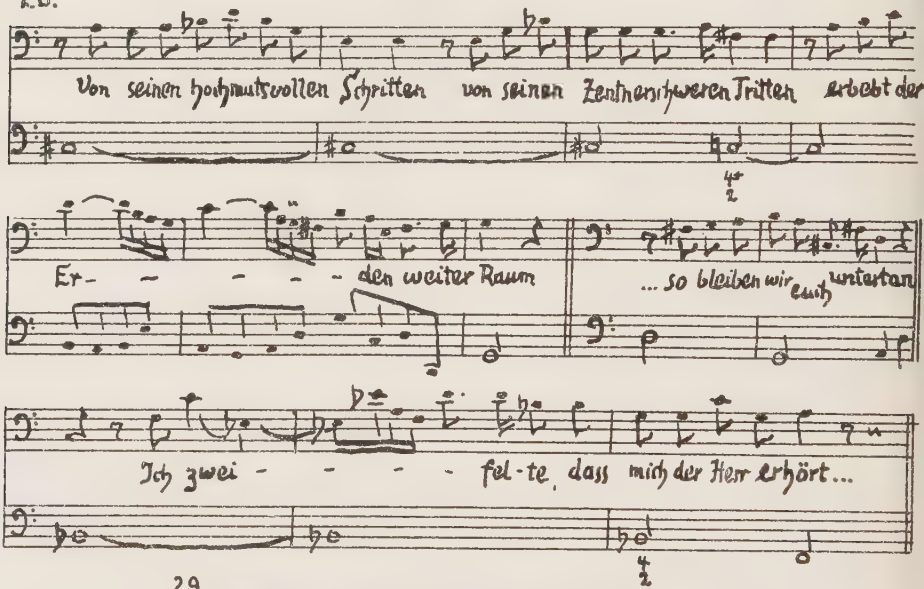




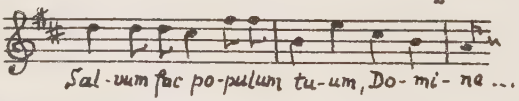
27.


Ihr Seelen erweitert die Tore der Herzen, der König der Ehren zieht ein...
Oboe solo
tutti

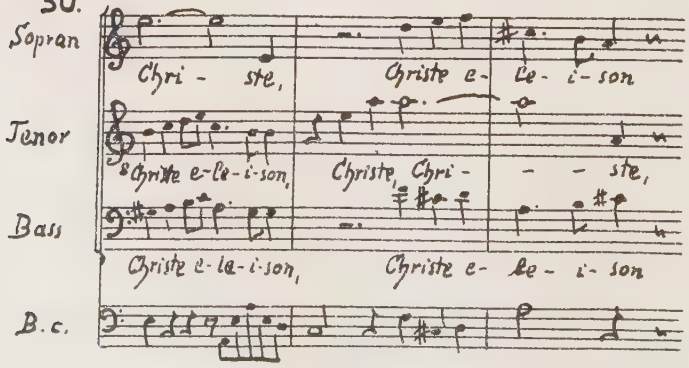
28.

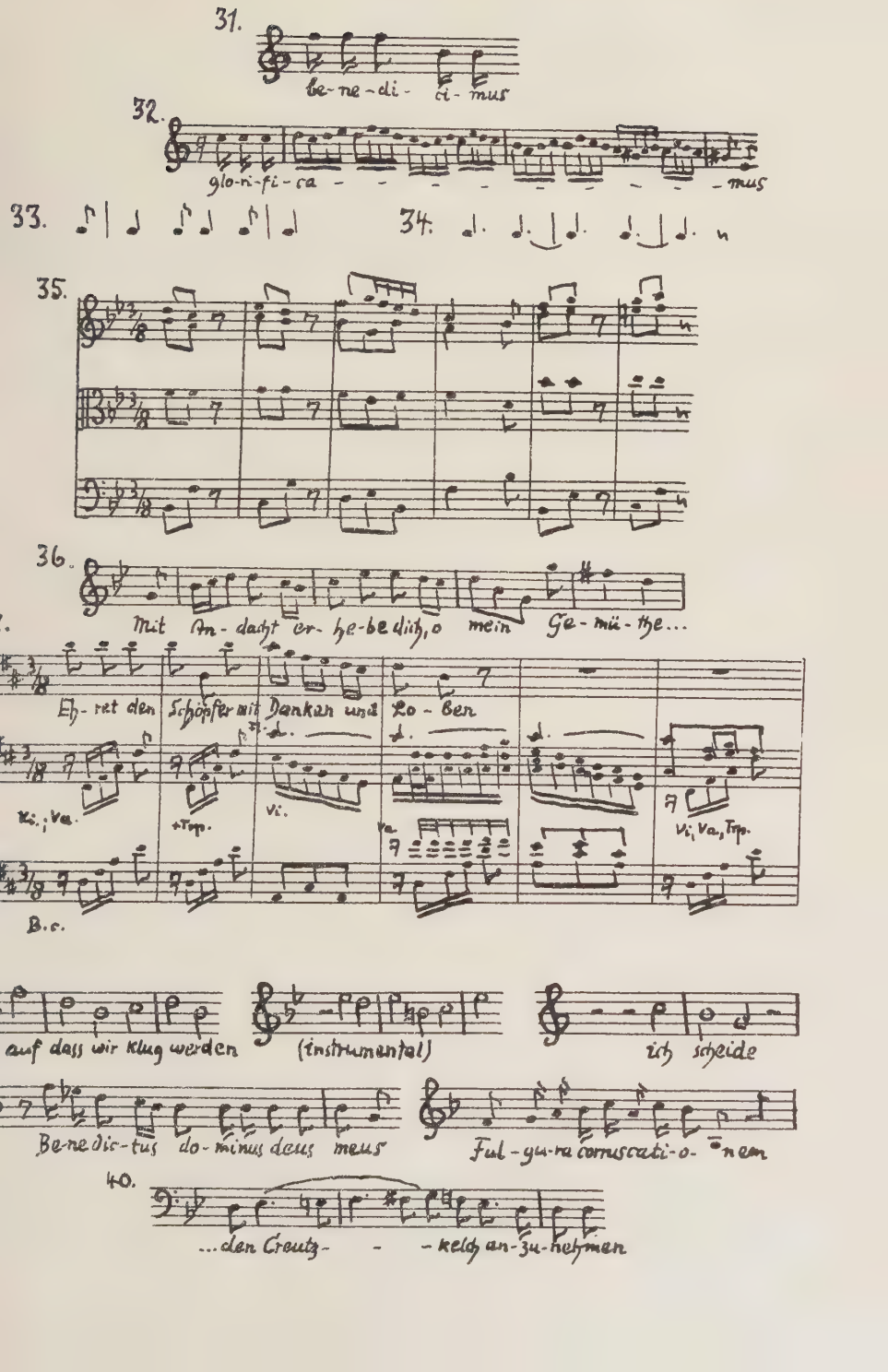

Von seinen hoheitsvollen Schritten von seinen zentnerschweren Tritten erbebt der
Er - - - - den weiter Raum
... so bleiben wir euch untertan
Ich zwei - - - - fel-te, dass mich der Herr erhört...

29.


Sal-vum fac po-pulum tu-um, Do-mi-ne ...

30.


Sopran
Tenor
Bass
B.c.
Chri - ste,
Christe e-le-i-son
Christe e-le-i-son,
Christe, Chri - - ste,
Christe e-le-i-son,
Christe e-le-i-son


31.
be-ne-di- ci- mus
32.
glo-ri-fi-ca - - - - - - - - - mus
33.
34.
35.
36.
Mit An-dacht er-he-be dich, o mein Ge-mü-the...
Eh-ret den Schöpfer mit Danken und Lo-ben
Vi.; Va.
+Trp.
Vi.
Va.
Vi, Va., Trp.
B.c.
auf dass wir klug werden
(instrumental)
ich scheide
Be-ne dic-tus do-minus deus meus
Ful-gu-ra corruscati-o- nem
40.
...den Creutz- - -kelch an-zu-nehmen

41.

Bass-Solo

Ich aber bin ein Wurm und kein

Vc, Va

B. c.

Mensch, ich aber bin ein Wurm, ich aber bin ein Wurm und kein Mensch, ein Spott der Leute und Ver-

achtung des Volks. Alle die mich sehen spotten mein, sperren das Maul auf, sperren das Maul auf und schütteln den Kopf

42.

... muss uns doch nach Angst und Flehn...

43.

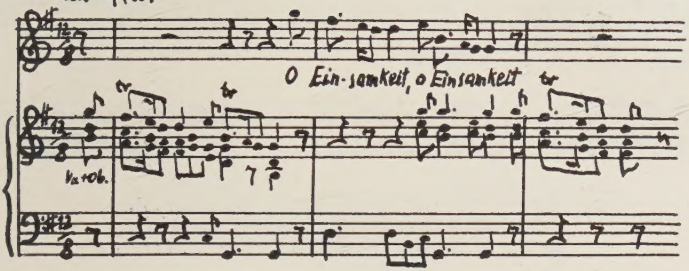
Largo.

Non - - sa di - - re l'alma mi - - a cosa si-a, non

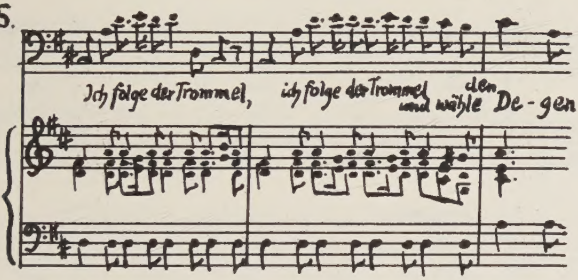
- - sa- di - - re l'alma mi- a co-sa si - a, l'alma mia cosa si-a...

Quando mai ri-tor-na-re-le luci belli a conso-lar - - - - - - mi ...

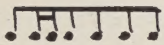
44. Con affetto



45.



46.



47.

	Vordersatz				Nachsatz			
Takte:	1	2	3	4	5	6	7	8
Motivglieder:	a	b	c	d	a	b	c'	d
Modulation:	T→D		T→D		→D		→D	

48.

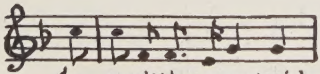
rockes-Passionen: Keiser: Sag, warum kommst du hier?

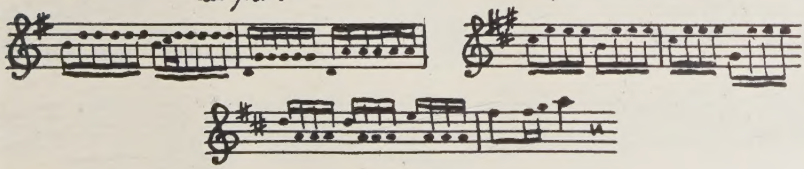
Händel: Sag, warum kommst du hier?

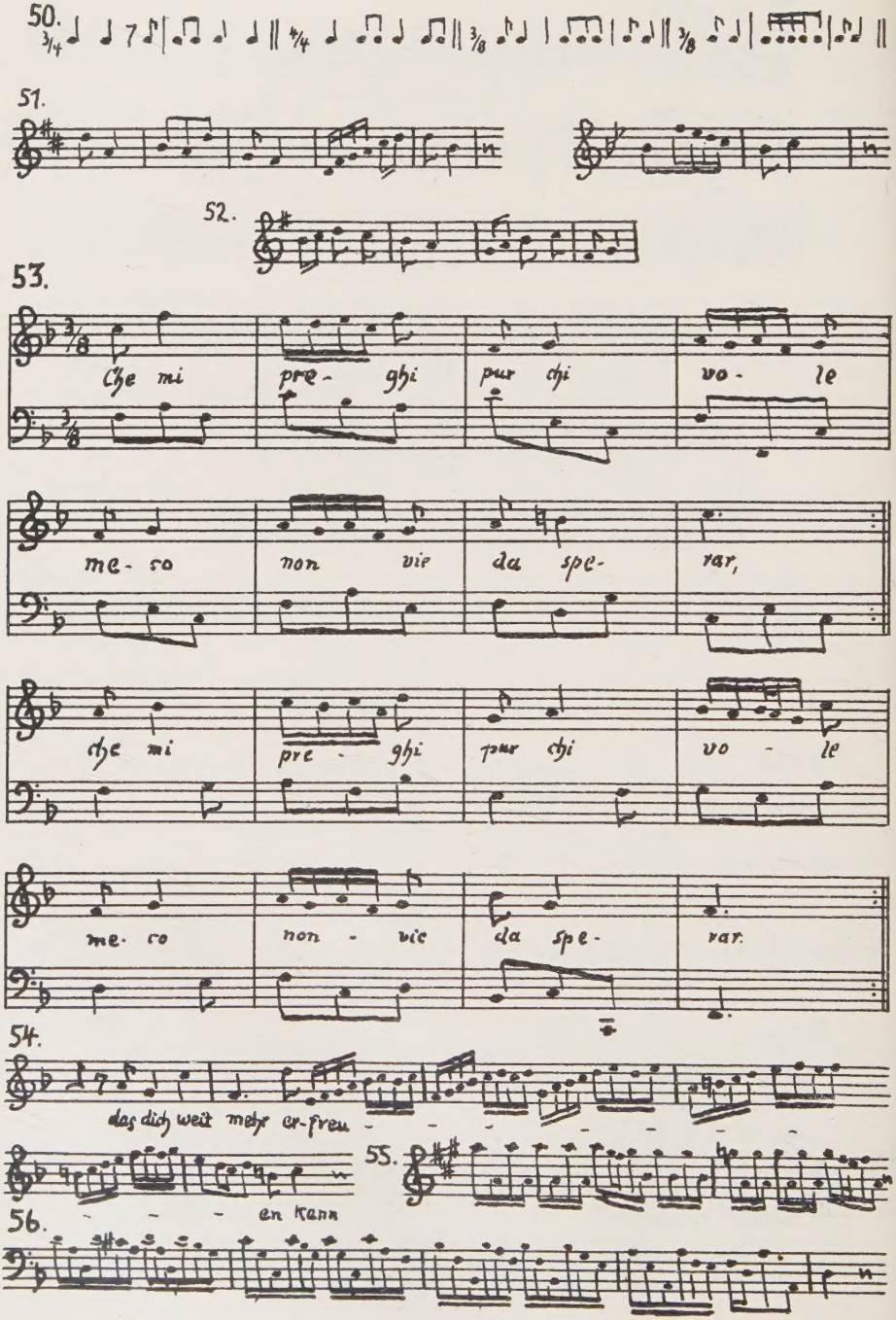
Mattheson: Sag, warum kommst du hier?

Stölzel: Sag, warum kommst du hier?

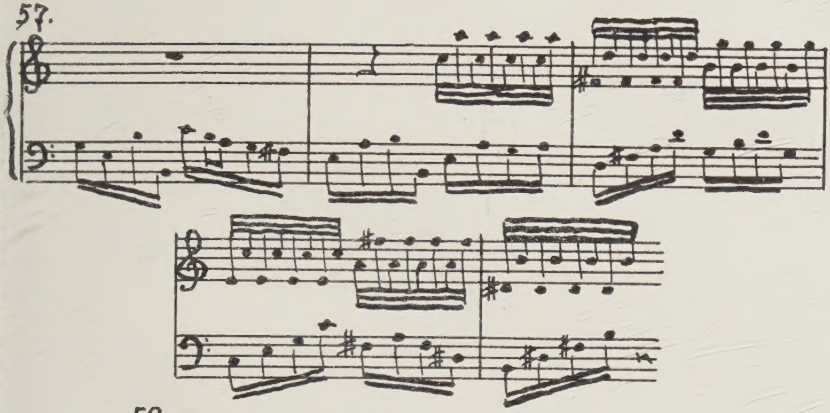
Keiser: (ms. 30212)



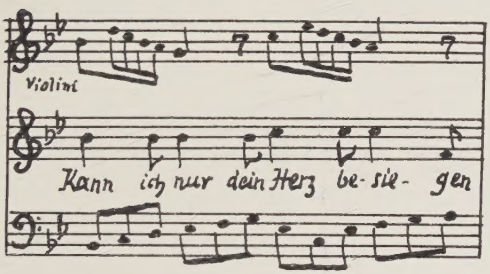



50.
51.
52.
53.
Che mi pre- ghi pur chi vo- le
me- co non vie da spe- rar,
che mi pre- ghi pur chi vo- le
me- co non - vie da spe- rar.
54.
das dich weit mehr er-freu - - - - - -
55.
- - - en kann
56.

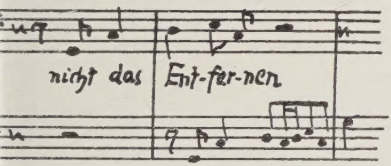
57.



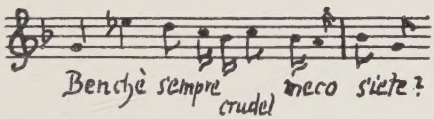
58.


Violini
Kann ich nur dein Herz be-sie-gen

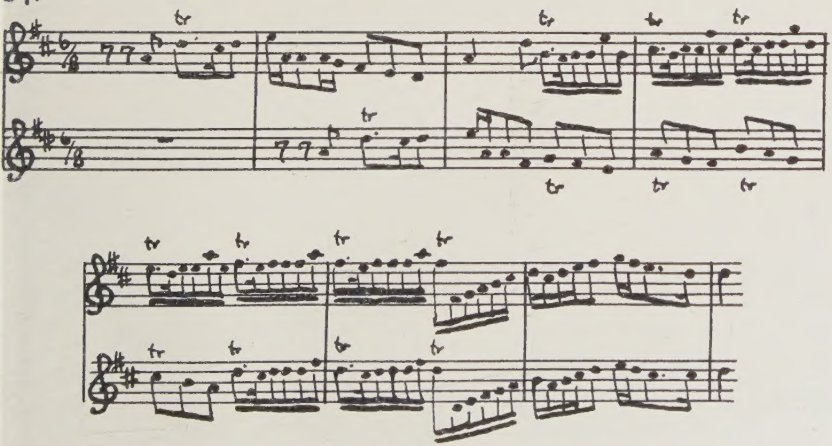
9.


nicht das Ent-fer-nen

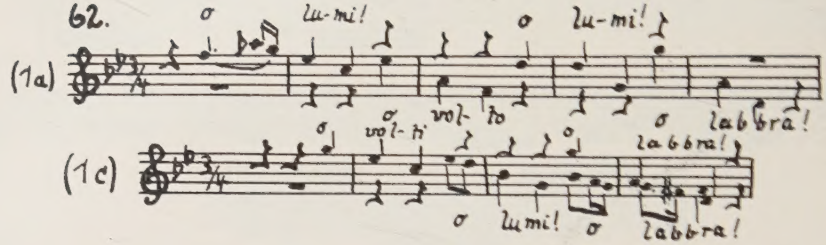
60.


Benchè sempre crudel meco siete?

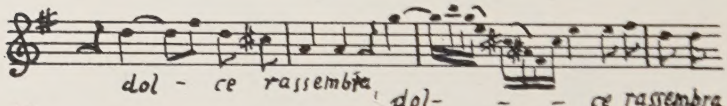
61.



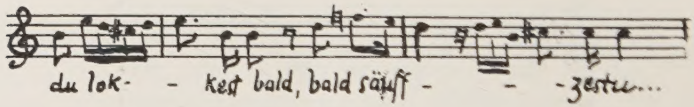
62.



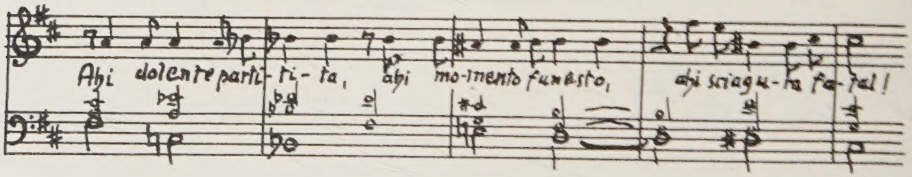
63.



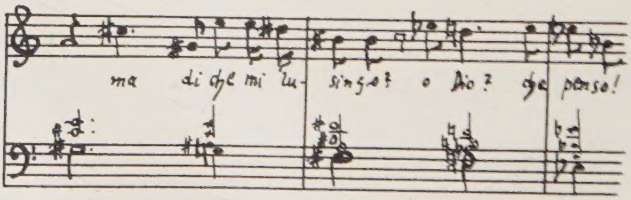
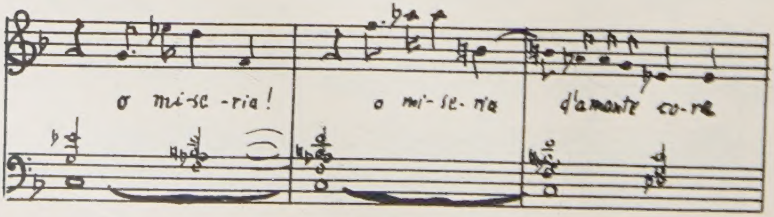
64.



65. Marcello



A. Scarlatti



Keiser